تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

• أغسطس 2022 • العدد 383 • الثمن 5 جنيهات

أعمال الفائزين بجوائز الدولة فى مرآة النقد



وداعًا عمدة الفولكلور أحمد مرسى

فى ذكراه الـ 16:
وثائق رحيل نجيب محفوظ

ماذا قال طلاب كلية الآداب فى شكواهم لطه حسين؟

حسين القباحى:
أسوأ ما يعيشه المثقف حالة المظلومية

فاطمة قنديل تكتب:
الصمت والإصمات فى مقتل نيرة أشرف

وشوقى بدر يوسف يكشف عن
المسيرة الإبداعية لقاضى المحاكمة



صدر العدد الأول فى مايو 1970
برئاسة تحرير سعد الدين وهبة



المراسلات

القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :
http://www.gocp.gov.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علمًا بأن المجلة لن تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد/ لا تنشر المجلة أعمالًا سبق نشرها بأية وسيلة.. ورقية أو إلكترونية/ لا تقدم المجلة أسبابًا لقراراتها سواء نُشر العمل أم لم يُنشر/ الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة، بل تُعبر عن آراء أصحابها.





التقافة الجديدة

• أغسطس 2022 • العدد 383

الفهرس

كتب

دراسة

ترجمة

الثقافة الجديدة ٢

الأجندة

مقالات ثابتة

كنز «الوثائق»

تكشف د. جيهان عمران؛ أستاذ الوثائق والأرشيف بكلية الآداب بجامعة القاهرة، فى دراستها المنشورة فى هذا العدد من «الثقافة الجديدة»، عن رسالة تلقاها د. طه حسين عميد الأدب العربى، بصفته وكيلا لكلية الآداب، من طلبة الفرقة الأولى بقسم التاريخ والجغرافيا بالكلية، يستنجدون به من صعوبة تلقيهم مادة التاريخ باللغة الإنجليزية، وقد سبق أن نشرت د. جيهان دراستها حول هذه الرسالة بالمجلة العلمية للمكتبات والوثائق والمعلومات (المجلد ٤ عدد ٩ يناير ٢٠٢٢)، ونعيد هنا نشرها –بعد تدخلات صحفية– لأهميتها المتعلقة بأمور عدة، منها؛ تقديم وجه من وجوه طه حسين، فى نشر عام، وهو من التجأ الطلبة إليه بوصفه الملاذ الآمن.

هذه الوثيقة الموجودة فى أرشيف كلية الآداب تثبت أن مصر غنية بتراثها المتوزع فى أماكن عدة، وأن هذه الوثائق فى حاجة ماسة لاكتشافها وإعادة الحياة إليها بتقديم نصٍ موازٍ للوثيقة، نعيد فيه قراءتها، فى إطار زمنها، وكذلك فى إطار زمننا؛ لنتعرف على مسار من مسارات حياتنا.

هنا بداهة، لا بد من التوقف عند السلوك الراقى لهؤلاء الطلاب، الذين أرادوا أن يعبروا عن الصعوبات التى تواجههم فى مادة التاريخ؛ حيث قرر أستاذهم تدريسها باللغة الإنجليزية، وأشاروا إلى «عدم الفهم والكتابة فى آن واحد أثناء المحاضرة التاريخية»، ولم يكتفِ الطلاب بطرح المشكلة، بل سعوا إلى تقديم حلول، منها: أن يتم تدريس هذه المادة باللغة العربية، أو أن يدرسها الأستاذ بالإنجليزية، وتكلف الكلية معيدًا ليلقيها بالعربية.

ببراعة شديدة، وبتمكن من أدواتها البحثية، قدمت د. جيهان قراءة عميقة لهذه الوثيقة فى جوانبها كافة، وتوقفت عند تفصيلات صغيرة؛ لكنها مهمة فى قراءة المشهد بأبعاده كلها، حينما أشارت إلى خَتم د. طه حسين بخَاتمه الذى وضعه بجانب تأشيرته، وقد لاحظت أنه لم يتعامل مع «الشكوى» بسرعة، بل بإدراك واعٍ لمسئول عن العملية التعليمية برمتها: «الطلبة، المنهج، الأساتذة»، لم يحفظ الشكوى، بحجة أن هذه هى قواعد ولوائح الكلية، ومن يريد أن يتعلم عليه ذلك، وفقًا للقواعد المعمول بها، بل أحال الشكوى إلى د. شفيق غربال؛ ليبحثها مع أعضاء هيئة التدريس للوصول إلى حل، ولم يُحِلها إلى الأستاذ المشكو فى حقه فقط؛ لأن الأمر لا يتعلق بشخصه، بل بطريقة تنظيم العملية التعليمية، وهذا درس بليغ من دروس هذه الشكوى، وكيفية تعامل المسئول معها بحنكة وخبرة وحب للطلبة والأساتذة.

لقد أفاضت د. جيهان عمران بأستاذيتها فى شرح هذه الوثيقة من الجوانب التاريخية والتعليمية جميعها، وغير ذلك. لذا لا أريد الإطالة فى التعريف بقيمة هذه الوثيقة، فمكتشفتها أقدر منى على ذلك، لكن ما أريد التوقف عنده هو أن هذا الاكتشاف يؤكد ما أؤمن به شخصيًا فى أنه مهما نُشر عن تاريخ مصر والشخصيات الفاعلة فيه، فى كافة المجالات؛ فإن المجهول يمثل جانبًا لا بأس به، من هنا تأتى أهمية مثل هذه الدراسات الكاشفة عن وثائق جديدة، حتى ولو وثيقة وحيدة، فإنها تعطى ملمحًا مهمًا يؤكد أو يشير إلى «سر» عظمة وتكوين هؤلاء الشخصيات الفاعلة فى حياتنا إلى الآن.

ولا أكشف سرًا عندما أقول إن من الأهداف التى أسعى إلى تحقيقها فى مجلة «الثقافة الجديدة» نشر ما نستطيع الوصول إليه من وثائق، تغطى فترات زمنية مختلفة ومتنوعة، وفى هذا العدد الذى نستضيف فيه طه حسين، وُفقنا أن ننشر ما نطلق عليه «وثائق رحيل نجيب محفوظ» بمناسبة مرور ١٦ عامًا على وفاته، وحاولنا ربطها بتاريخه وسيرته، كما قدمت «الثقافة الجديدة» – فى أعداد سابقة – وثائق من تاريخ وسيرة د. ثروت عكاشة. كشفنا فيها لأول مرة عن سيرته بخط يده، وكذلك نشرنا مجموعة من الوثائق الشاهدة على فترة من أخصب فترات مصر على المستويات كافة، كما نشرنا سيرة د. جابر عصفور من خلال وثائق ملفه الجامعى، كل ذلك يؤكد حاجتنا إلى نشر المزيد من الوثائق التى تنير جوانب متشعبة من سيرة هذا الوطن المتفرد.

رئيس التحرير

حسين القباحى:

المحاصصة أفسدت الحياة الثقافية

شأنه شأن الأقصر «مدينة المئة باب» التى نشأ فيها، ثمة مئة باب للدخول إلى عوالم حسين القباحى: شاعرًا، وفاعلًا ثقافيًا، ومصلحًا اجتماعيًا بارزًا فى محيطه، ومعلمًا ونقيبًا للمعلمين فى فترة ما؛ لكن أبوابه كلها تُفضى إلى نقطة مركز الدائرة التى تقوم عليها تجربته، وهى نقطة الإيمان بالنقش.

كل باب تطرقه للقباحى، سيُقابلك بتحفُّظ شديد، فشخصيته تُشْبِه مدينته؛ تاريخ محتشد، وصلابة بادية، وألم مكتوم، وأسرار يضنُّ بها إلا على من سيفهم ملابساتها. تردد كثيرًا بشأن هذا الحوار، ولم يكن تردده نوعًا من دلال المثقفين المعهود، بقدر ما كان توجسًا من رجل يحسب للكلمة، شعريةً كانت أو حياتيةً، ألف حساب.

أسهر قبل الحوار بليلة، وفى ذهنى عشرات الأسئلة تتقافز، وتتبادل المواقع من حيث الأهمية، ولا أعرف أىَّ باب أطرقه إليه؛ ليفاجئنى برسالة بعد منتصف الليل، يطلب فيها - إن أمكن - تقديم الحوار لأربع ساعات لالتزامه بموعد عقد مصالحة بين عائلتين فى المساء، فأقول: هذا هو الباب.

من يتعامل معه لأول مرة ربما يشعر بمهابةٍ من نوعٍ ما، يسمّيها بعضهم خشونةً، هو نفسه يتعجب من هذا، يصرِّح لى «أنا ضعيفٌ جدًا أمام الأطفال»، ومع هذا، فمن يشاهده وهو يلاعب أحفاده بوداعة مُفرطة، سيتساءل: أهذا هو الشخص الذى يقود الحملات الشرسة فى معارك المثقفين؟!

يتمسَّك بعاديَّتِه، ويصرّ عليها، ويتحدث بإجلال عن المقرئَيْن المفضَّلَين بالنسبة له: محمد صديق المنشاوى مرتلًا، ومصطفى إسماعيل مجوّدًا، ويؤكد انتماءه للأهلى، ليتمرد على والده «الزملكاوى»، وينتصر للشجن عند فايزة أحمد مطربته المفضَّلة، ويقدِّم نجاة على أم كلثوم، وهو مرتاح الضمير.

حوار: محمد المتيم



لم تكن ثمة بداية أنسب من قولك لى «معى صلح بالليل، فدعنا نقدم موعد اللقاء»، يوجد تصور عند الكثيرين أن المثقف أو الشاعر هو شخص خارج على القبيلة وأعرافها، بصفتك شاعرًا وناشطًا اجتماعيًا فى الوقت نفسه، كيف تقوم بالموازنة بين الأمرين؟

ما هو الشعر؟ الشعر بالنسبة لى هو الانحياز إلى الحياة بقيَمِها التى تؤمن بها وتتبنّاها فى أطروحاتك الشعرية والجمالية، الشعر هو انحياز للحياة، وإذا لم تكن منغمسًا فى الحياة إلى أقصى درجة؛ فمن أين ستكتسب مفرداتك وأفكارك التى ستتعاطى معها وتشتبك قبولًا ورفضًا.

أن تنشأ فى مجتمع ريفى فهذه ميزة ومكسب كبير من النواحى الإنسانية والجمالية، بل وعلى مستوى الوعى، فقط إذا تنبَّهت لقيمة المكان الذى أنت موجود فيه، وإلى المعطيات التى تستمدّها من البسطاء من حولك. أنا مؤمن بأن الإنسان العادى، وابن الطبقات المُهمشة تحديدًا، هو إنسان ثرى من الناحية الإنسانية، وبمقدوره أن يمنحك أشياء لا توجد فى الكتب ولا فى أعظم المدوَّنات الثقافية، فقد تصادف الحكمة كلها والجمال والرحابة الإنسانية عند هذا الشخص الذى ربما لم يقرأ كتابًا قطّ، لكن عركتْهُ الحياة بتجاربها.

أسوأ ما يعيشه المثقف حالة المظلومية فوجودى فى الأقاليم لا يعنى أننى ضعيف أو مهمَّش

الظروف هى التى لعبت دورها لأصبح فاعلًا اجتماعيًا كما تقول، مرَّ والدى بظروف متقلِّبَة واستثنائية، جعلتنى أنظر إليه كقيمة إنسانية عظمى بمعزل عن عاطفة البنوَّة، ومنه اكتسبت مؤهلات النشاط الاجتماعى، فالإنسان الذى لا يتخلَّى عمَّن حوله أبدًا رغم ظروفه، فهو رهين الغياب، ويظل دائم الحضور، وبمجرد عودته فى إجازة من العمل يصبح القطب الذى تدور الناس حوله لحل المشاكل وفتح آفاق لمراحل جديدة فى حياتهم هو شخص ملهم بالضرورة، كنتُ حاضرًا معه على الدوام، واكتسبت منه المسؤولية الاجتماعية.

تجلس فى مجالس عرفية كرجل مقدَّم فى أهلك، وكشاعر صنعتك المجاز والرِّقَّة، كيف توفِّق بين الحالة الشعرية ومجازاتها وتجاوزها، وبين ما تقتضيه المجالس العرفية من الصرامة والحزم والنفوذ عند الناس؟

الشعر لا بد فيه من الصرامة والانحياز. أنت لا تستطيع إلا أن تنحاز إلى الجملة المعبِّأة بالجمال والرؤية الواسعة، والصرامة ضد الجملة المترهلة - بالحذف، وتنحاز للمعنى الأجمل، إذا لم تستطع أن تنحاز إلى هذه الأشياء داخل القصيدة، سيكون النص مفرَّغًا وهشًا، من هُنا أرى اتساقًا بين الأمرين، وليس تنافرًا. الناس عمومًا مفطورون على الانحياز للحق والخير والجمال، أكثر الناس شراسةً فى الباطل بداخله نقاط مضيئة تردُّه إلى الحقيقة، ستصبح قادرًا على التأثير فى عتاة الفاسدين، واجتذابهم إليك، فقط إذا استطعت وضع يدك على النقاط المضيئة داخلهم، حتى وإن كانت خافتة.

المسألة أيضًا تحتاج إلى خبرة تأتى من الممارسة ومجالسة الكبار السابقين، تعوَّدنا فى بداية المجلس أن تسمع وتنصت أكثر

مما تتكلم، وهذا أيضًا سلوك إبداعى محض، أن تسمع وتطَّلِع أكثر مما تكتب، وتنصت قبل أن تتكلم. فى المجالس العرفية لفض النزاعات، تستمع أكثر وتفكّر أكثر وتقول الأقل… أظن أن الشعر كذلك.

قبل الانتهاء من هذه النقطة، لمحمود درويش جملة تقول «سنصير شعبًا حين ننسى ما تقول لنا القبيلة»، هل ثمة تعارض بين منطق القبيلة ومنطق الحياة المدنية، هل نحن بحاجة لتمزيق عباءة القبيلة لندخل الزمن المدنى الحديث ونصبح أكثر تعاطيًا معه؟

فى رأيى أننا حتى اللحظة لم نخرج من زمن القبيلة، حتى وإن أخذت أشكالًا مختلفة، أنت الآن أمام «حلف الناتو» من جهة وروسيا من جهة أخرى، وهناك معسكران: شرقى وغربى، على مستوى العقائد والأفكار هناك من يرى الصراع بين روسيا وأوكرانيا صراعًا عقديًا وأيديولوجيًا، حتى على المستوى الرياضى هناك انحيازات تجاوزت فكرة التشجيع إلى منطق الانتماء والولاء، وعلى مستوى النقابات تجد كل شريحة أو فئة تنتمى إلى نقابة، ما هى القبيلة؟ ثمة مفهوم جديد للقبيلة، هو التمترُس خلف فكرة ما، والانتماء لها، والدفاع عنها من قِبَل مجموعة من البشر فى مواجهة مجموعات أخرى، الإنسان بداخله احتياجٌ لأن يكون ضمن فريق، أن يكون منتميًا بصورةٍ ما؛ فليس النَّسَب وحده هو ما تقوم عليه القبيلة بمفهومها الواسع، لكنه كل شىء يلتف حوله مجموعة من البشر. القبيلة لم تنتهِ، لكنها تطورت وتغلغلت. للأسف نحن نحاول إسقاط كل شىء على واقعنا، فى حين أنه موجود فى كل المجتمعات. فى أوربا كان هناك صراع بين قبائل الأنجلوسكسون والقبائل الجرمانية، بالتوازى مع الوجود القبلى فى الجزيرة العربية. وأمريكا نفسها عندما هبط عليها البريطانيون، كان هناك صراع بينهم وبين الهنود الحُمر، وبين أهل تكساس وبين الشرق الأمريكى، صراع قبَلى، لا ينبغى أن نخصِّص العام، فالقبيلة مفهوم عالمى لا ينبغى تخصيصه عربيًا، وها هى تأخذ اليوم أشكالًا مختلفة؛ فالأحزاب قبائل والنقابات كذلك والأندية، مع اختلاف الرابط، هنا النَّسَب وهنا الفكرة والتوجُّه والأيديولوجيا!

أحاول القبض على مفاصل تجربتك الحياتية، فأجدها تنحصر فى ثلاث دوائر؛ الفعل الثقافى، الدور الاجتماعى الذى تلعبه بقوة فى محيطك، الرعاية الأسرية كربّ أسرة عليه واجبات، وكل دائرة منها تحتاج لتفرغ تام. كيف نجحت فى التوفيق بينها بمنجزٍ ملموسٍ فى ثلاثتها؟

أنا لم ألعب أى شىء… الحياة نفسها تعلّمك أشياء وتمنحك أشياء لا تظن فى نفسك القدرة على تحقيقها، لكنها قوة الدفع الكامنة فى التجربة ذاتها، ربما يرى الآخرون أنك حققت أشياء، وترى أنت نفسك خلاف ذلك، دعنى أوضح لك أننى لا أرى تعارضًا بين الثلاثة؛ لأن أى نجاح فى أى اتجاهٍ يُهيّئ لك المُضى قدمًا، ويكون طاقة دافعة للنجاح فى اتجاهات أخرى. أنت لن تستطيع أن تصبح شاعرًا أو مثقفًا نوعيًا دون حالة أسرية مستقرة، ودون أن تترك أثرًا فيمن حولك، أنا لا أرى أى قيمة لمنتج إبداعى ينجم عنه تهلهل أسرى وانسلاخ من واجباتك الإنسانية تجاه نفسك ابتداءً، وتجاه من كنت سببًا فى وجودهم، أولادك وأهلك ومحيطك الذى تستقى منه كل ما تقول… وفى النهاية أنا مؤمن أنه لا بد للإنسان أن يترك أثرًا.

صدّقنى، الاتزان الاجتماعى يدعم الإنتاج الإبداعى، وأغلب المواهب فى حال افتقارها للاتزان الاجتماعى مصيرها التلاشى.

ثمة توريث متعمَّد يتم لمقاعد أمانة الأدباء فى كل إقليم

دائمًا ما أقول إن المسيرة الإبداعية ماراثون يحتاج للنَّفَس الطويل، كثيرون من جيلى سقطوا فى الطريق بعد عدة كيلو مترات، لأن التوهُّج يوشك أن ينطفئ إذا تورَّط الكاتب فى استدعاء تجارب آخرين لهم سياقهم المختلف عنّا ليعيش مثل حياتهم التى كانت لها طبيعتها الزمنية المختلفة مثل أمل دنقل ويحيى الطاهر عبد الله. هناك فى جيلى من هو أكثر منّا موهبةً لكنه سقط فى الطريق، وصارت الأجيال اللاحقة لا تعرف عنه شيئًا.

إذا كنت قد نجحت فى التوفيق بين الدوائر الثلاث التى رصدتَها أنت، فهذا مردُّه لكونى مؤمنًا بفكرة النقش، ويحضر هذا فى كتابتى كثيرًا، فمن حسن حظى أنْ كانت مدرستى الإعدادية ملاصقة لمعبد الأقصر، بينهما سور فقط، نقفز من فوقه ونصبح فى ساحة المعبد نلعب داخلها، من يومها وأنا أتساءل، لماذا كان المصرى القديم يهتم بالنقش أكثر من الرسم، لماذا كمية النقوش الغائرة والبارزة فى أى معبد أكثر من الرسوم؟ ربما لأن النقش سيبقى ويصمد ضد الزمن.

الإنسان عمومًا مشغول بفكرة البقاء والخلود، كيف يصبح لك أثرٌ ممتدٌ بعد رحيلك، أفكر فى هذا الآن فلا أجده يتحقق إلا فى دائرةٍ من الثلاثة التى ذكرتها: إما فى كتابة قوية تبقى، أو إنسان علَّمته شيئًا يمتد من بعدك، أو فعلًا خيريًا نبيلًا يُصبح نقشك الخاص على جدار الحياة.

أما الوهم الذى يعيشه كثيرون فيما يتعلق بأن المبدع يعيش (فى حاله) فى صومعته بين كتبه، إذن من أين سيأتى بالأفكار والقيَم التى سيُضمّنها نصوصه، ورؤيته للعالم، كيف يستشرف الحياة بلا تجربة؟!

هل شغلت منصبًا فى محافظة قنا؟

نعم، كنت عضو مجلس محلى محافظة قنا، ورئيس اللجنة الثقافية فى المحافظة لثمانى سنوات، أيام كانت الأقصر تابعة لقنا.

أما خشيت أن يؤثر هذا على تجربتك فى الكتابة، وعلى تفرغك للعمل الثقافى، نظرًا لكثرة انشغالات أعضاء المحليات؟



أحيانًا تجد نفسك منغمسًا فى بعض الأشياء رغم أنفك، من الأشياء ما يُساق إليك، ومنها ما تسعى أنت إليه، ومن الأشياء التى كنت مُساقًا إليها المشاركة فى العمل المحلى. بحكم الوضع القَبَلى وكشابٍ متفرِّد فى ثلاثة نجوع تشكِّل قبيلة واحدة من أبناء العمومة وتعدادها ٣٠ ألف نسمة، بحكم تميُّزك -الذى يرونه- بين هؤلاء تجد الجميع يدفعونك لتمثيلهم والنيابة عنهم، فتُفرض عليك أشياء لم تَدُر بخلدك يومًا، مثلما يُفرض عليك أن يهبط أحدهم على دارك لتتدخَّل فى نزاعٍ بينه وبين ابن عمه، ولا سبيل للتنصُّل من الواجب الاجتماعى الذى أقامتك الحياة فيه.

هكذا طالبك هؤلاء فجأة بالتحدث باسمهم، للمطالبة برصف شارع أو بناء مدرسة أو جلب عمود إنارة... إلخ. كانت مسألةً مفروضةً علىَّ، ومن الخيانة لأهلك أن تتنصَّل منها، أتذكَّر موقفًا لأبى قبل عقود، وكنت كثير التذمُّر من القادمين، وأنا ذاهب لمشوارٍ ما، وما إن خرجت من الباب حتى وجدت رجلًا على الدِّكَّة التى أمام الدار، فعرفت أنه سيعطلنى، فبدا علىَّ التذمُّر، فقال لى والدى: «ما الذى يضايقك؟ فكِّر فى هذا الرجل.. كم بيتًا مرَّ عليه دون أن يطرقه قبل أن يجلس على دكّتنا هذه؟!». من يومها وأنا أوسع صدرًا وأكثر احتفاءً بمثل هذه الأمور.

مسألة القراءة والكتابة هذه كانت عندى — بحكم التنشئة- شيئًا أساسيًا مثل الطعام والشراب، أنت تعودت أن تمسك كتابًا وتقرأ، وتمسك قلمًا وتكتب، فلا سبيل للفكاك من هذه الورطة الجميلة. ورطة الإبداع، لأنها أصبحت سلوكًا حياتيًا مغروسًا فيك وجزءًا منك. أستطيع أن أقول إن المسارات الثلاثة التى رصدتَها كلها كانت تخدم بعضها، ولم يُعِق بعضها بعضًا.

ودورك كـأب، ألـم تشعر من قبل أنه قد يتأثر سلبًا بسبب زخم الفعل الثقافى، بالإضافة لدورك الاجتماعى، خصوصًا مع كثرة السفر والتنقّل؟

إطلاقًا، عملت فى الإمارات ١٢ عامًا، كنت أنزل -فى بعض المرات- إجازة لمدة ثلاثة أيام فقط، وأتحمل تكاليف السفر فقط لأقضى مع أولادى مناسبة العيد أو المولد النبوى أو مولد سيدى أبى الحجاج، كنتُ أعود لمصر قرابة خمس أو ستّ مرات فى العام؛ لكيلا أنقطع عن متابعة شؤون أسرتى وأولادى.

لا بد من قرارات ثورية وحازمة تعيد هيكلة منظومة أندية الأدب



مع الشيخ محمد الطيب

الأسـرة كانت مستقرة فى الأقصر طوال هذه المدة؟

نعم، مع والدى ووالدتى رحمة الله عليهما، أنا وحيد والدىّ، فلم يكن منطقيًا أن أنسحب أنا وأولادى من مصر ونتركهما، لم يغادروا إلا مرةً واحدةً اصطحبتهم فيها لمدة ثلاثة أشهر؛ ليؤدوا فريضة الحج، كنتُ أقوم بنوع من المواءمة قدر الإمكان بين تأمين مستقبلنا المادى والحياتى، وبين عدم الغياب المُمتد لرعايتهم الرعاية التامة ومباشرة شؤونهم بلا انقطاع.

لدىّ تصور أن الأب الصعيدى يمنح فى غيابه أكثر من حضوره، حتى لو كان العطاء على المستوى الشعورى والوجدانى، وها أنت تحدثنى عن سيد أحمد نوبى القباحى، كرجل منذور للترحال والغياب، ما الذى منحه لك فى غيابه؟! سواء على قيد الحياة أو بعد وفاته؟

أول ما منحنى إياه -رحمه الله- كان حبه لأهله، فأنا نشأت على محبة أهلى -الأهل بالمفهوم الواسع لا القبلى ولا العشائرى- أحب أهلى أى الناس، كان مُحبًا للناس، وكان عند عودته يتحول البيت إلى كرنفال، ضيوفه لا ينتهون، صداقاته المُمتدة فى البلاد لا تنتهى.. أخذت منه هذا كله، أخذت منه حبه لمصر وكراهيته للصهيونية، كان موظفًا مدنيًا فى الجيش، وأُسر مرتين وأصيب عدة إصابات.

على الرغم من كونه موظفًا مدنيًا؟!

نعم، فهو مدنى بحكم منصبه كمدير للتعيينات، وكان موجودًا باستمرار بين الكتائب. سلاح التعيينات مسؤول عن تغذية الجيش وإمداده، فهو دائمًا بالقرب من العمليات، حوصر فى ٥٦ وأُسِر فى ٦٧، وكان يعتز بهذه الفترة، وورَّثنى حكاياته عن الحرب، وعن بطولة الغزاويين وكرمهم، وأهل العريش ونبلهم، نَمَتْ عواطفى الأولى على هذه الحكايات، لم يتنصل أبى يومًا من قيَمِه الإنسانية، فبيتنا مفتوح للضيوف فى أيام الثراء، أيام كانت غزة منطقة حرة مثلها مثل دبى اليوم، وبعد الأسْر ذهب هذا كله، وبعد هروبه من الأسر تحوَّل إلى موظف مدنى فى الإدارة المحلية بالأقصر بمرتب بسيط؛ لكن البيت ظل مفتوحًا على عادته.

أعطانى أبى الغذاء الروحى الذى أسير به، ثمة قيمة عظيمة تتجسَّد بين يدىّ من لحم ودم عشت أحاول احتذاءها، وشئت أم أبيت أصبح هذا نمط حياتك، كان يريدنى دائمًا الأول، فأنا ابن وحيد وسط أبناء عمومة يتحركون كعصبة، من هنا كان علىّ التميُّز الفردى لتعويض النقص العددى، كان هذا يسبب لى مشاكل طفولية بين



مع الروائى أحمد أبو خنيجر

أقرانى كونى وحيدًا ومع هذا كنت قياديًا، بشكل أو بآخر كنت أحرص أن أكون الأول.

رصدت اختلافًا وحيدًا بينكما فى الشخصية.. أنه ربما لعبت المصادفة دورًا فى أغلب محطات حياة الوالد، بينما أنت شخص شديد التخطيط والتنظيم، فهو خرج من الأقصر شابًا بحثًا عن أخيه، دون ترتيب للعمل؛ لكنك خرجت بتخطيط.

كل شىء بالمقادير، حتى أنا شخصيًا، كثير من المحطات المفصليَّة فى حياتى لم تأتِ من خلال ترتيب أو تخطيط، عمى ضرب زوجته ولما قالوا إنها ماتت هرب واختفى، فخرج أبى يضرب فى الأرض بحثًا عنه، بصفته الابن الثانى فى السن، خرج ليبحث عن شقيقه فعمل مع الجيش الثانى الميدانى. خروجه تصرف منطقى مرتب وما لاقاه فى الطريق كان من رسم القدر، لكن أنا أيضًا فرشاة القدر رسمت على لوحتى كما تشاء، فكونى ابنًا وحيدًا هو ما رسم ملامح شخصيتى، فهذه مصادفة، فأنا لم أختر ألا يكون لى إخوة، وبالمصادفة أيضًا سُمّيت حُسينًا، فقد كان أبى فى العريش ولما تزوج من أمى وظلت عند أهلها فى القاهرة فى فترة تواجده فى العمل، كان من عادة العرايشية والفلسطينين أنه لا بد للرجل من كُنيَة، فما إن تزوج أبى حتى أطلقوا عليه «أبو حسين» وهذا قبل مولدى بأربع سنوات.

من المصادفات أيضًا أن يقع فى الأَسْر وتنقطع علاقتنا بالقاهرة ونعود للعيش فى الأقصر، وذهابى للإمارات كان مصادفةً بلا تخطيط منى، فلم أقدّم طلبًا، لكن أحد زملائى قدَّم طلبًا للمدرسين الأربعة فى غرفة الدراسات الاجتماعية، وتم ترشيحى أنا لا هو!.

قوة الفعل الثقافى فى المحافظات وفى الأقصر تحديدًا متوقفة على علاقة المحافظين بالثقافة ومدى إيمانهم بها

ومصادفةً عرفت أن والدك على قيد الحياة فى الأسر ولم يُستشهد؟!

هذه قصة كبيرة، ففى حرب ٦٧، وبعد فترة بسيطة من العدوان جاءتنا رسالة مفادها أن الوالد مفقود، وكان التفسير المنطقى الوحيد لـ«مفقود» هذه، فى صحراء سيناء الشاسعة الوعرة أنه استشهد ولم يُستدل على جثمانه، تحديدًا إذا أخذت فى الاعتبار أنهم طلبوا من والدتى الذهاب واستلام بعض متعلقاته المالية، سافرت معها رفقة خالى وكنتُ طفلًا، وعدنا وأقمنا العزاء، بعد فترة أبلغنا بعض أهالى قرية الكرنك أن «إسرائيل» تُذيع فى إذاعتها أسماء الأسرى فى برنامج اسمه «العم حمدان» ويأتى الأسرى يتحدَّثون فى رسائل موجزة لأهلهم، وأبلغونا أنهم سمعوا صوت أبى!.

هذه الإذاعة كانت تصل حتى الأقصر؟!

كانت قوية جدًا فى إرسالها، لا يصل إلينا إلا هى وصوت العرب، كان هذا البرنامج يُذيع أم كلثوم ثم نشرة الأخبار ثم هذا «العم حمدان» ليسمِّم أبدان المصريين برسائله القميئة، التى تخطب ود المصريين والعرب باللعب على العواطف، بعبارات من قبيل «أننا لا نحاربكم أنتم بل عبد الناصر المتجبر، ونحن نريد طمأنتكم على أبنائكم ها هم معكم، استمعوا إليهم»، فيأتى فرد إثر فرد، يعرف بنفسه، ويقول أنا فلان الفلانى من البلدة الفلانية أطمئنكم علىَّ وأهدى سلامى إليكم.

هل الرسائل كانت موحَّدَة؟

بالطبع، أنا لا زلت أحفظها «أنا فلان من محافظة كذا.. أهدى سلامى إلى أبى وأمى وأولادى..اطمئنوا.. أنا بخير»، بهذا الشكل، فكنا بعد إبلاغ أهل الكرنك لنا، نقوم بتشغيل الإذاعة على الراديو الخشب، ونضعه أمام الدار، ونرش الأرض بالماء، ويجتمع الجمع كل يوم لشهورٍ طويلة فى انتظار النبأ، للانتظار هذا.. طقوس لا تغيب عن ذاكرتى، ثم نقوم كل ليلة بعذابٍ ويأسٍ سيزفى أبدى!

لماذا اليأس؟ ألم تطمأنكم المعلومة التى نقلوها لكم؟

هذه الحالات تربة خصبة للشكوك، تذهب بك الظنون كل مذهب، تُرى هل كان تشابُه أسماء؟ هل كانوا يكذبون بقصد طمأنتنا؟ ثم إن طبائع القرى تقضى بعفوية التعبير، فمنهم من يقول بجزع «هل من يموت يعود للحياة؟» وآخر يرد «سيناء

شاسعة ولو كان حيًا لمات من العطش!»...
إلى آخر التعليقات اليائسة المُقبضة بين أمل وخوف ورجاء، إلى أن سمعنا صوت الوالد فى البرنامج ذات مساء، ومع ذلك لم تبرحنى الشكوك!.

ثم بعد عام ونصف بدأت تتوارد الرسائل عبر منظمة الصليب الأحمر الدولية لتفيد بحياته، مظروف صغير عليه رمز المؤسسة، بداخله جواب بخط يد والدى، فى هذه الرسالة تيقَّنْتُ من حياته، لأننى كنت أعرف خطه تمامًا، كان خطه مميزًا، كان الخط أوضح من الصوت، أثناء حديثه فى البرنامج الإذاعى لم أستطع تبيُّن الصوت بسبب الصخب، ومع انتهاء الكلمة الإذاعية فى ثوانٍ مع عدم إمكانية سماعها مرة أخرى تغرق فى ليل الظنون، لكن الجواب بخطِّ يده كان حيًّا بين عينىّ وقطعيًا أكثر من الصوت نفسه! ورغم أننى كنتُ طفلًا وقتها، فى الثانية عشرة من العمر، فإننى كنتُ أعرف خطه جيدًا بحكم الخطابات التى كان يرسلها لنا فى فترة عمله فى العريش.

إلى أن جاءت ليلة من ليالى شتاء ديسمبر٦٩، وأنا نائم فى الطابق الثانى فى الجهة المُطلة على الشارع، وأمى وشقيقاتى فى الجهة الأخرى من ذات الطابق، فالطابق الأرضى مضيفة وليس للسُكنى، وفى الظلام الدامس سمعت طرقًا شديدًا على الباب، وإذ بصوت جهورى ينادى «افتح يا حسين.. أنا أبوك!»، وأنا أتقلب فى ظلمات الليل والجو القارس وضباب القادم، أجيب: «أبويا مين؟!». فيرد الصوت: «افتح أنا أبوك...» فهتفت بأمى: «ياما أبويا.. افتحى.. أبويا». ركضت أمى نحوى بفزع، وقالت: «نام يا حبيبى اسم الله عليك»، فى هذه الأثناء ومع ارتفاع صوت الطرقات والحوار الزاعق القصير، كان أحد أبناء عمومتنا قد خرج من داره ورحَّب به وعانقه، وأُنيرت «الكلوبات» وانقلب الظلام الدامس نورًا، وصقيع ديسمبر دفئًا عميقًا.. كان هذا حدثًا استثنائيًا فى حياتى.

هل عودة الوالد كانت فى صفقة تبادل أسرى؟

لا... هنا تكمن قصة أخرى هى الأعجوبة بعينها، فقد عاد هاربًا!

حكى لى مآسى شاهدها فى الأسْر، استخدموهم فى أعمال شاقة، مثل اقتلاع خطوط السكك الحديدية وحفر الخنادق وجمع المحاصيل، سنتين ونصف على هذا المنوال، وفى مرةٍ اقتادوهم إلى كرم عنب للحصاد، فانتشروا داخل هذه المزرعة، وظل الجنود المكلفون بحراستهم بالخارج، فاختبأ هو وزملاؤه فى براميل غاطسة فى الأرض لحفظ ماء المطر، وتغطَّوا بالعشب، بحث عنهم الجنود ولم يجدوهم فغادروا، أما هم فقد ظلوا مختبئين ليومين أو ثلاثة ثم تسللوا للخارج، فأخفاهم أهل غزة ثم سرَّبوهم للعريش، وقضوا خمسة أشهر هناك فى ضيافة أسرة عرايشية، ثم قضوا ستة عشر يومًا سيرًا على الأقدام بمحاذاة الساحل من العريش إلى القنال، كانوا يختفون نهارًا ويسيرون ليلًا، طعامهم الأعشاب، ووجبتهم الدسمة كومة من بعر الجمال، فيفتّتون البعر ويستخرجون منه الشعير وحبّات الغلال، أما شرابهم —هو ورفاقه الثلاثة- فكان الندى المتكثِّف على الأحجار فى الشتاء، والمطر المتساقط أحيانًا، ثم عبروا القناة سباحةً، وصوّب عليهم الجيش المصرى نيرانًا فرفعوا شاراتٍ بيضاء، حتى استلمهم الجيش وجرَتْ معالجتهم من تقرُّحات الأقدام وتورُّمها، ثم استلمتهم المخابرات للتحقيق، وتم ترحيلهم إلى بلدانهم بعد أن زودوهم باللازم.

رغم أن نكسة ١٩٦٧ سلبت منك والدك لعامين ونصف فى ذكرى مريرة إلا أن لديك نزوعًا ناصريًا قويًا، ألم يُحدث هذا نزاعًا داخليًا لديك بين انتمائك كمثقف للتجربة الناصرية وبين شعورك الداخلى بأن والدك انتُزع منك بسبب الفشل العسكرى لهذا لنظام؟!

نحن لم نكن ننظر لهذا كإخفاق، أنت أمام عدو اختطف والدك، هذا العدو هو «إسرائيل».. من الذى يقف ضد هذا العدو كشوكة فى الحلق؟ إنه عبد الناصر. لا تملك سوى أن تحب هذا المشروع الواضح المُعادى لأعدائك وأعداء أبيك، هذا المشروع هو مشروع يريد أن يقضى على هذا العدو الذى سلب منك أباك فى هذه السن المُبكرة، أبى توفى فى ٢٠٠٧، وحتى هذا التاريخ لم يتوقف عن رواية ما حدث له فى الأسْر، ولم يكف عن تبغيض هذا الكيان لدينا، والحكى عن تفاصيل محبَّتِه للفلسطينيين والسيناوية الذين عاشرهم، وحتى الآن ما زالت هذه البذور التى غرسها تدفعنى لمحبة عبد الناصر كشوكة تاريخية فى حلق العدو.

كيف مرت عليك السنتان اللتان تغيب فيهما الوالد؟

فى هذه الفترة أنا لم أكبر سنتين فقط، بل كانت قفزةً فى الزمن، تحولت فجأةً

استضفنا فى بيت الشعر قرابة الـ 700 شاعر على مدار سبع سنوات

حتى اليوم لم نخرج من زمن القبيلة.. لكن القبلية اتخذت أشكالاً ومسميات جديدة





من طفل إلى رجل، ورجل جديد مضطر للانغماس فى بيئة جديدة عليه، فمع إقامة العزاء ارتديت لأول مرة «جلابية» فصّلتها لى والدتى على عجل لأقف بها فى ديوان العزاء، فقد كنت أرتدى «البيجامات» حتى سن الحادية عشرة، كنتُ طفلًا مدللًا، عليه الآن أن يقف ليأخذ العزاء فى والده، فقد صرتُ رجل البيت من هذه اللحظة، و«رجل البيت» هذه ليست مهمة عابرة تنقضى بانقضاء أيام العزاء الثلاثة، لكنها مهمة دائمة تقضى عليك أن تقوم بكل الواجبات الاجتماعية التى كان يقوم بها الوالد، من تشييع الجنائز إلى عيادة المرضى إلى حضور الأفراح إلى متابعة شؤون العمّات ورعاية الأخوات.. إلخ. كانت هذه نقطة مفصلية فى حياتى، هاتان السنتان كانتا هما المادة الخام التى تشكل منها حسين الذى تراه الآن، عليك أداء المهمات بنفس كفاءة الأب وأنت فى سن الثانية عشرة، لقد احتلنى من ساعتها شعور المسؤولية، وكان الاحتلال الأجمل، الذى لم يرحل ولم أتمنّ له الرحيل!

دائمًا يشعر المحيطون بك بأنك تتمتع بحزم كبير وربما خشونة، يُخفى وراءه قدرًا كبيرًا من الرِّقّة، إذا سميت هذا نوعًا من الإباء، هل ظهر فى هذه السن المُبكرة؟!

أنا شخص نادر البكاء، حتى أبى على شدة تعلقى به لم أبكِ عند وفاته هو أو أمى، ربما بكيت بعد عامين، بداخلى حزن عميق، لكنى لا أستطيع البكاء، لى أصدقاء أعزاء كثيرون رحلوا، ومع هذا لا أستطيع البكاء، لا أعرف سبب هذا، لا أحب الحديث عن نفسى، لكن الآخرين يشعرون به تجاهى، أننى مهيبٌ بلا سبب رغم أننى بسيطٌ جدًا فى التعامل، ربما لأننى كنت أقدم آراء صائبة بين أعمامى فى المجالس فيُكبروننى، ربما كانوا يُسقطون علىّ رؤيتهم لوالدى فى جلاله.. لا أعرف. ربما لأننى فى الطفولة فى سن الـ١٢ تماسكت لكى لا أُظْهِر ضعف أسرتى فى المحنة، فأنا مسؤول عن أمى وثلاث شقيقات، ورغم المعاش البسيط الذى كنا نتقاضاه لم ننكسر، وكانت وصية أمى الدائمة فى هذه الفترة «طبليتك ما تغيبش عن الديوان».

هل ساعدك الشعر على إفشاء ما طويتَ فى صدرك من حزن عميق؟

لا أعرف.. القارئ هو من يحكم بهذا، أنا مُقِلٌّ فى الكتابة، لى سبع مجموعات فقط، أكتب ما أشعر به أو أحسه ولا أقصد الإفصاح عنه، ربما كان يتم تمريره بين السطور.

٤٥ عامًا مع التاريخ دراسةً وتدريسًا، يتبدّى هذا فى مجموعاتك التى تحتفى بالحضارة الفرعونية التى نشأت فى ظلالها.. مثل «نقوش على جدران الكرنك» و«من أحاديث الكباش»، إلى أى مدى ألقت دراستك للتاريخ بظلالها على تجربتك الشعرية؟

الكتابة ليست فقط دفقات شعورية، أنا منحاز للكتابة عن معرفة ووعى، ثمة روافد متعددة لا بد أن تغذى تجربة الكاتب التى سينهل منها، وإلا صار يكتب فى الفراغ. من المؤكد أن حياتى كانت فى بيئة تاريخية، تاريخية حتى على المستوى الإنسانى، حتى البشر الذين احتككت بهم كانوا تاريخيين بحكم الخبرة، المزارع هنا هو امتداد للمزارع الذى كان موجودًا قبل آلاف الأعوام، يستخدم فى تحديد المواسم الزراعية التقويم نفسه، والآلة الزراعية نفسها، وفى الوقت نفسه المفردات الشعبية تتوارد بتشابه كبير، أنت تسير فى الشارع الأقصرى وترى تاريخًا متجسدًا، فلا بد أن يتجلّى هذا فى نصوصى.

أحاول تطوير قصيدتى باستمرار، عبر التجارب الحياتية المتجددة، فبعض الشعراء يكتب القصيدة نفسها منذ ثلاثين سنة، هذا ببساطة لأن قاموسه المعرفى لم يتجدد، أقول المعرفى لا اللغوى، لم تُضَف أى أشياء إلى وعيه وإحساسه بالأشياء، فتجد رؤيته للعالم وطرق الكتابة ومسالك القصيدة ماضوية على كل مستوى.. فتستطيع كقارئ الاكتفاء منه بقصيدة واحدة.

ديوانك الأول «قصائد جنوبية لامرأة لا جنوبية» ظهر عام ١٩٩١، وأنت فى سن الـ٣٥، ألا ترى أنه تأخَّرَ كثيرًا؟!

كان هذا طبيعيًا فى تلك الأيام، ما أستغربه حاليًا هو تعجُّل الشباب للنشر، فقبل أن يُنشَر له فى جريدة معتبرة أو مجلة قيّمة، نجد له مجموعة شعرية مطبوعة على نفقته الخاصة، أو حتى عبر سلاسل حكومية، عجيب أن تصادف شابًا له ٢٥ عامًا وله أربعة دواوين منشورة! دعنى أتوقف أمام مسألة فوضوية النشر

عدد كبير من الشعراء الكبار سيكون موقفهم صعبًا إذا شاركوا اليوم فى أمسية واحدة مع شعراء شباب

الذى أصبح بلا معايير، فى زمننا كانت ثمة مجلات مجرد النشر فيها يُعتبر وثيقة تؤكد ميلادك كشاعر، بينما أنت اليوم قد تمسك عددًا من جريدة ثقافية ومن بين ١٥ نصًا منشورًا قد لا تستسيغ قراءة نص أو اثنين، بسبب فوضى النشر والمجاملات، بخلاف أيامنا، فى مجلات «إبداع» و«الشعر» و«أدب ونقد» و«الثقافة الجديدة» فى الثمانينيات. فضلًا عن فوضى الميديا التى لم تُحوج الشاب إلى التقييم والدعم ولا حتى التشجيع.

لم يكن أحدنا ليجرؤ على طباعة ديوان قبل أن يكون له حضور مصرى وعربى عبر المجلات الثقافية، فكان من الطبيعى جدًا النشر بعد الثلاثين، إنما غير الطبيعى هو ما يحدث اليوم.

كفاعل فى الأوساط الثقافية، هل ترى فكرة المحاصصة بين الأقاليم الثقافية فى التمثيل فى المؤتمرات والندوات والمعارض، ساهمت فى تكريس الردىء على حساب الجيد؟!

المحاصصة دون شك أفسدت كل شىء، ليس فقط ثقافيًا بل وسياسيًا أيضًا، أى محاصصة مفسَدة؛ لأنها تُلغى معيار القيمة، الانحياز لا بد أن يكون للقيمة، دون التفات إلى عوامل: النوع أو المنطقة الجغرافية أو السن. أعرف أن هذا سيُغضب الكثيرين من الذين يقتاتون على هذه المحاصصة، لكن ما المشكلة فى أن يكون لديك فى مصر عشرون شاعرًا فقط، يمثلونك فى فاعلياتك الرسمية، إذا كانوا على قدر كبير من التميز، دون أن تتورط فى استجلاب العشرات ممن هم دون المستوى لإرضائهم!

أنا لا أعرف كيف يمكن لك كأديب أن تستنكر أن تصبح بعض المناصب والوظائف بالتوريث، فى حين أنك تجامل أصدقاءك الأدباء فى النشر والترشيح والكتابة؟! هذا انفصام لا بد من مواجهته بجرأة؛ لتطهير المناخ الثقافى الذى أفسدت كل أنشطته «الشللية» والمجاملات.

مررت بمرحلة رئاسة نادى الأدب ثم عضوية أمانة مؤتمر الأدباء، كيف ترى التجربة؟

أندية الأدب كانت المفرزة الرئيسية لمئات المبدعين المصريين، كانت.. للأسف الشديد.. كانت. الآن أندية الأدب طاردة لكل الحقيقيين ومن يستطيعون الإضافة للأجيال القادمة، فقد صارت وسيلة للحصول على مكتسبات رخيصة وتافهة،



مع الروائى بهاء طاهر

فى المجالس العرفية كما فى الشعر عليك أن تقرأ أكثر وتفكّر أكثر وتتكلم أقلّ

وتَحجب أكثر مما تضيف. اذهب لمؤتمر أدباء مصر، ستجد ممثلين لأندية الأدب، فأين الأدباء الفعليّون الآباء لهذه الأندية؟! هذه مؤسسة لا بد من إعادة هيكلتها.

ثمة توريث متعمَّد يتم لمقاعد أمانة الأدباء فى كل إقليم، الحقيقيون لا شأن لهم بالمزاحمة؛ لذلك اتخذوا خطوة للوراء. لذا لا بد من اتخاذ قرار ثورى من المسؤولين، والوقوف موقفًا جريئًا لغربلة هذا الواقع وإيجاد صيغة جديدة لهيكلة منظومة أندية الأدب التاريخية، لتعود لدورها بالكفاءة اللازمة.

تاريخيًا أستطيع أن أشير إلى محاولةٍ بدأت فى التسعينيات لإضعاف أندية الأدب من أشخاص معينين فى الثقافة الجماهيرية، فعلوا هذا لتحجيم تيار هادر من الأدباء قادم من هذه الأندية، هذا التيار الذى كانت له ملاحظاته المتعددة على أداء وزارة الثقافة وقتها.

هل الإشكال نفسه يمكن أن ينسحب على اتحاد كتاب مصر، بصفتك عضوًا سابقًا نشطًا فيه؟

بالطبع، المنظومة كلها تحتاج لتغييرات جذرية تعيد لمصر موقعها الثقافى اللائق عربيًا ودوليًا.

ماذا عن دورك فى قيادة مكتب مكافحة التطبيع باتحاد الكتاب، وما هو دوره؟

هذا المكتب موجود من قبل الثورة؛ لكنه لم يكن مُفَعَّلًا. مجرد وجود شعبة أو لجنة بهذا الاسم فى اتحاد كتاب مصر

الشعر بالنسبة لى انغماسٌ فى الحياة وانحيازٌ لها وليس انعزالاً عنها أو احتقارًا لها



باعتباره أكبر اتحاد كتّاب عربى معبر عن الجماعة الثقافية المصرية، يمثل موقفًا ويبعث برسالة مفادها «لا تناغم مع دعاوى هذا الكيان الغاصب»، مجرد وجود هذه اللجنة هو خط أحمر يحرص أدباء مصر ومثقفوها على عدم تجاوزه. عدم التطبيع هى المسلمة الوحيدة التى يلتف حولها المثقفون المصريون دون خرق أو نزاع، ومن يخرقها يقابل دائمًا بعزل وإقصاء من الجماعة الثقافية.

أقمنا عدة فعاليات فى الاتحاد لإبراز دور هذه اللجنة، واستضفنا كتابًا ومثقفين فلسطينيين دعمًا ومناصرةً للقضية الفلسطينية.

هل لهذه اللجنة نظير فى اتحاد الكتاب العرب؟

لا أعرف، لكن روحها من حيث المبدأ قائمة، وإن حدث خرق من مثقف أو كاتب عربى هنا أو هناك يظل شذوذًا يعكس رسوخ القاعدة. أتصور أن الجماعة الثقافية العربية كلها على قلب رجل واحد فى هذه المسألة.

لا أستطيع أن أقول إننا جيل بلا أساتذة.. لكننا جيل بلا داعمين

١٢ عامًا فى الإمارات، ما الذى عدت به فى حقيبتك، بخلاف فكرة الاستقرار المادى المنشود من جميع المغتربين؟

قبل سفرى إلى الإمارات بيوم تصادف أننى كنتُ مشاركًا فى مؤتمر أدباء مصر فى المنيا، فاحتفى بى الأصدقاء، وقال لى الصديق الصحفى مصطفى عبد الله ليلتها جملةً لم أنسها، قال: «أنت مش رايح تشتغل فى التدريس فقط، أنت سفير للثقافة المصرية»، والجملة الأخرى قالها لى الشيخ محمد الطيب: «احفظ الله يحفظك»، كانت هاتان الوصيّتان بوصلتى التى أسير وفقًا لها هناك، عشت ١٢ عامًا فى الإمارات لم أسقط من نظر نفسى فى أى شىء، وكنتُ أتعامل معاملة النِّدّ مع أىّ كان، وفى الوقت نفسه لم أتخل عن عاداتى الصعيدية فى أى شىء، ورغم هذا فبعد أسبوع واحد قررت العودة!.

ذهبت لمديرى فى العمل، وقلت له: «أرغب فى الرجوع»، نصحنى بالخروج والتمشية على بحيرة خالد، ففعلت ذلك وقادتنى قدماى إلى النادى الثقافى العربى، دخلت وسمعت صوتَ قصيدةٍ تُلقى قادمة من قاعة ما، دخلتها وجلست، ثم أرسلت ورقةً لمقدم الندوة أننى شاعر من مصر، فرحَّب بى واستدعانى، ومن يومها سلكت الطريق، وبعد عام صرت عضو مجلس إدارة، ممثلًا للجالية المصرية، ثم صرت رئيس اللجنة الأدبية فى النادى الذى صار بيتى بعد الظهيرة فى الشارقة.

استفدت كثيرًا من علاقاتى بالمثقفين والكُتّاب والأدباء العرب الذين التقيتهم هناك، قابلت أنماطًا جديدة من البشر والثقافات، وأنماطًا أخرى من كتابة الشعر باختلاف سياقاتها فى المغرب والعراق والخليج وبقية العالم العربى بخلاف السائد فى مصر.

أتيح لى الاطّلاع على إصدارات لم تكن لتتوفَّر لى فى الأقصر وكوّنت مكتبة رائعة. أتيح لى الإيمان لأقصى مدى بفكرة العروبة، ففى جلسة واحدة قد نجتمع سبعة أشخاص من سبع دول عربية مختلفة، لتكتشف أن المشتركات فى التصور والطموح أكبر مما تتخيل، تكتشف هذا عن معايشة تجعل الصورة أصفى من التناول الإعلامى بكثير.

هناك كتبت ديوانى «قريبًا يرتديكِ البحر» وتناولت فيه الغزو الأمريكى للعراق، على إثر وفاة شقيق أحد الأصدقاء العراقيين، والذى وردنا نبأ وفاته ونحن معًا، لأسمع صوت والدته على الضفة الأخرى من الهاتف تصرخ وتولول، هناك كان الصدى أكبر من الشاشة، حيث أنت فى بغداد وصنعاء ودمشق على مدار الساعة من خلال وجوه أهليها حولك.

فى كل عودة لى فى إجازة منتصف العام إلى مصر تتوهج أحاديث السودانيين والتوانسة والمصريين عن لهفة العودة والاشتياق للأهل والديار، فأفكِّر فى الصديق الفلسطينى الذى لا يعود.. لمن سيعود وإلى أى أرض يعود؟!

أهم ثلاثة أحداث ساهمت فى نقل الفعل الثقافى من العاصمة إلى الأقصر، كان القباحى عنصرًا بارزًا فيها: مهرجان طيبة الأدبى، إنشاء فرع اتحاد كتاب الأقصر، بيت الشعر، حدثنى عن دورك وقدرتك على التأثير، خصوصًا وأن كثيرين لديهم خطاب ثقافى، لكن الخطاب غير الفعل.

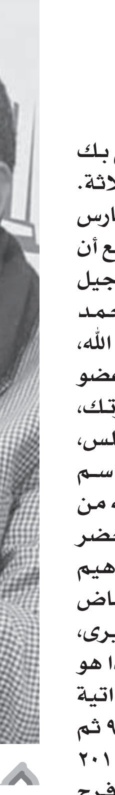
أسوأ ما يعيشه المثقف هو دور المظلومية، أنت مبدع يعنى أنك مؤثر وقوى، أنا لا أؤمن أن وجودى فى الأقاليم يعنى أننى ضعيف أو مهمَّش، سِرّ قوتك هو معرفتك بسِرّ المكان الذى أنت فيه!

وجود أى فعل ثقافى فى الأقصر هو مكسب للفعل نفسه، مجرد أن تقول «الأقصر» فأنت مدعوم، هناك خلفية تاريخية

وروحية للمكان تدعمك، وتدفع بك للأمام، وهذا هو السِّر فى الأحداث الثلاثة.
أولى دورات مهرجان طيبة كانت فى مارس ٨٩، وكان عمرى ٣٣ عامًا، لا أستطيع أن أقول إننا جيل بلا أساتذة، لكننا جيل بلا داعمين. كنا مجموعة شباب أحمد فؤاد جويلى وأسامة الخياط رحمه الله، وسيد مسعود.. وغيرهم، أيامها كنت عضو مجلس محلى محافظة كما أخبرتك، وكنت أمين اللجنة الثقافية فى المجلس، فعرضت إقامة مهرجان طيبة، والاسم له رنين، وحصلنا على ٢٠٠٠ جنيه من المجلس، وأقمنا مؤتمر طيبة الأول وحضر معنا عبد القادر القط، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وفريد أبو سعدة، وحسن رياض رحمه الله، وياسر الزيات، وعزت الطيرى، ودرويش الأسيوطى.. وغيرهم. وهذا هو أول مهرجان شعرى إقليمى بجهود ذاتية من أدباء الأقصر، وتكرَّر فى ٩٠ و٩١ و٩٣ ثم توقف وانعقد مرةً أخرى فى ٢٠٠٩ و٢٠١٠ و٢٠١١. وفى فترة المحافظ سمير فرج تحوَّل لمهرجان دولى، دُعى فيه قرابة الـ ١٦٠ ضيفًا، وكان موضوعه «النيل فى ثقافة الشعوب الإفريقية» وهذه رؤيةٌ استشرافية ثقافية لما سيحدث مستقبلًا، وأصدرنا كتابًا عن القصائد التى قيلت عن النيل من الدول الإفريقية أعدّه الشاعر أحمد سويلم، وانتهت تلك الدورة فى ٢١ يناير ٢٠١١، وقاربت تكلفتها الـ ٤٠٠ ألف جنيه، وهو الذى بدأ بـ ٢٠٠٠ جنيه.
حاولنا إعادة مهرجان طيبة للظهور، لكن الأمر يخضع دائمًا لتوجُّهات المحافظين وعلاقتهم بالثقافة، فضلًا عن تأثر الموارد المالية لمحافظة الأقصر بعد تدهور السياحة. وزارة الثقافة أيضًا لم تدعم بأى شىء، واتفقنا أو اختلفنا مع الفنان فاروق حسنى فقد كان داعمًا كبيرًا للفعل الثقافى ومؤمنًا به.

ماذا عن دورك فى إنشاء اتحاد الكتاب فرع الأقصر؟

بعد عودته لمصر وفوزه بالبوكر كانت تتم اتصالات بينى وبين بهاء طاهر، فى تلك الآونة أخبرنى بأنه يمتلك أربعة قراريط من إرثه من والدته فى الأقصر، ويريد إقامة قصر ثقافة باسمه عليها. تواصل مع محافظ الأقصر وقام بالتبرع بالقراريط، وكلَّفَنى المحافظ سمير فرج بتولّى هذا الملف والعمل على تنفيذه.
لكن المصادفة السيئة كانت أن القراريط الأربعة عبارة عن شريط طولى ممتد فى



مع الدكتور أحمد درويش



تلقيت العزاء فى والدى مرتين بينهما أربعة عقود: عام 1967 وعام 2007

وسط أرض زراعية لا يصلح للبناء عليه. فعرضنا الموقف على المحافظ سمير فرج، فقال «اتصرفوا».
ولأن المقادير تلعب دورها كما أخبرتك من قبل، فقد كانت لقطعة الأرض هذه ميزة استراتيجية فهى تفصل بين قطعتين يمتلك إحداهما مالك مصنع سيراميكا كليوباترا والأخرى يرغب فى شرائها، والعائق هو قراريط بهاء طاهر!
قمنا بعمل مبادلة مع ملاك الأرض المجاورين، ومنحونا سبعة قراريط على الشارع الرئيسى لبناء قصر الثقافة، وفى مهرجان طيبة فى ٢٠١٠ وضعنا حجر الأساس، لكننا اكتشفنا أن الأرض لا تصلح للبناء بسبب عوامل جيولوجية، فأخذنا قطعة أرض مجاورة من نفس المُلاك.
شرعت الهيئة الهندسية للقوات المسلحة فى البناء، ثم طرحتُ على المحافظ سمير فرج استثمار الفائض من الأرض فى بناء فرع لاتحاد الكتاب، فقال لى «الأمر بينك وبين بهاء، إذا وافق لا بأس»، وفى زيارة لبهاء طاهر فى منزله فى الزمالك، قال لى لا مانع لدىّ، بحيث لا يؤثر على قصر الثقافة، فطلبت منه التواصل مع المحافظ وإبلاغه وتم الأمر. وأسند إلىّ سمير فرج متابعة الأمر مع المهندس المختص بالهيئة الهندسية، وتم بناء القصر ومقر الاتحاد فى الطابق السفلى منه باستراحته الفندقية.

ما موقف اتحاد الكتاب من هذا كله وأنتم تتخذون كل هذه الخطوات قبل اتخاذ موافقة بإنشاء فرع فى الأقصر؟

اتحاد الكتاب أمره هيّن، الأرض ملك لبهاء طاهر والتنفيذ للمحافظة، ولن يتكلَّف الاتحاد شيئًا من ميزانيته. فضلًا عن هذا كله، وقتها كان الاتحاد برئاسة الكاتب محمد سلماوى وهو رجل على قدر كبير من الاتزان والرجاحة والمرونة، ولما طرحت عليه الأمر وافق. وبالمناسبة فرع اتحاد كتاب الأقصر هو الفرع الوحيد المملوك لاتحاد الكتاب، بقية المقرات كلها مستأجرة.

لماذا ابتعدت عن المشهد إذن؟

ربما هى عادتى، المشاركة فى التأسيس ثم الانتحاء جانبًا، جرى الأمر نفسه فى تأسيس نادى المعلمين فى الأقصر، وكنت وقتها نقيب المعلمين فى التسعينيات، وذلك قبل سفرى للإمارات، فلم أدخله منذ قرابة ١٥ عامًا.

يمكننى اختصار فهمى للحياة فى كلمتين «الإيمان بالنقش» أو الأثر الباقى



لا أرى أى قيمة لمنتَج إبداعى ينتج عنه انسلاخ من المسؤولية الاجتماعية

كنت تتحدث عن الرغبة فى الخلود عبر الكتابة أو النسل أو الفعل النبيل، أجد هذا متسقًا مع إهداءات دواوينك التى ذهب أغلبها لأحفادك.. لماذا؟!

أنا ضعيف جدًا أمام الأطفال، ربما ورثتُ هذا عن أبى، كان عمره ثمانين عامًا والأحفاد يتسلَّقون ظهره. الأطفال بالنسبة لى امتداد شخصى، أحفادى خصوصًا، والأطفال عمومًا، آلفهم ويألفوننى. كتبت لهم الإهداءات لتبقى ذكرى نبيلة بينى وبينهم حين يكبرون.

ماذا عن حسين القباحى فى شبابه السلفى؟

كنت أدرس فى آداب سوهاج فى أوائل الثمانينيات، وكان فرع سوهاج تابعًا لجامعة أسيوط معقل الجماعات الإسلامية ورموزها الحركيين، والمناخ الجامعى وقتها كان مهيئًا لهم، وعندما يأتى أحدهم إلى سوهاج تكتظ الشوارع بهم، لا تتخيل إلى أى مدى كان هذا الفِكر متوغِّلًا فى الجامعة، كان إرهابًا صريحًا ومباشرًا.

فى قسم التاريخ كنت أدرس الفلسفات الحديثة والمعاصرة وأثرها على حركة السياسة فى العالم، وفى نفس الوقت أصابتنى لوثة التأثر بالمَدّ الجماعاتى فى الشارع، وقعت فى اضطراب شديد، وفى ذروته مزقت قصائدى الغزلية، وأعفيت لحيتى لشهرين إلى أن تداركنى والدى!

لم أكن تنظيميًا، لكننى كنت أقرأ للأسماء التى يطرحونها كأبى الأعلى المودودى وغيره، إلى أن قال لى والدى يومًا ما كلمة واحدة «احلِق»، قلت له مسوِّغًا «إن شاء الله»، فقال «مش تحلق دقنك.. احلق دماغك»، هذه الكلمة كانت مفتاحًا لرؤية جديدة للدين والحياة، لكننى أفدتُ من هذه الفترة المعرفة بمداخل وأغاليط هذه الجماعات وطرق استقطابها للشباب، ما ساعدنى كمعلم فى التصدى لها لاحقًا بين تلامذتى وطلابى.

أنا أحب الانغماس فى الحياة، وأرها البوابة الأرحب للمعرفة، فكنت لاعب كرة مشهور فى الأقصر، وأهوى الشطرنج والكوتشينة، وعلى خلاف المثقفين فالطاولة هى اللعبة الوحيدة التى لم أحبها. كنت أتردد على الموالد وأدور مع الذاكرين، وأشارك فى طقوس دورة مولد أبى الحجاج وأقرأ معهم المنظومة، وفى ليالى الطبل أيضًا كنت أرقص بالعصا.. هذا الاندماج كان جزءًا مهمًا من تكوينى كشاعر.

كيف ترى المشهد الشعرى من خلال تجربتك فى بيت الشعر، وهل نعيش فى زمن الرواية كما يقولون؟

كان المشهد الشعرى ضعيفًا بالفعل فى فترةٍ ما، ولعل هذا ما دفع الراحل الدكتور جابر عصفور لإطلاق مقولة «زمن الرواية»، لكن أتصور أنه من ٢٠٠٥ مثلًا، بدأت تتشكَّل ملامح جديدة للمشهد الشعرى فى مصر، استضفنا فى بيت الشعر قرابة الـ ٧٠٠ شاعر على مدار سبع سنوات، ثمة خريطة جديدة تتشكَّل ستطيح بأسماء تم التكريس لها منذ عقود، لا أستحى أن أقول إن عددًا كبيرًا من الشعراء الكبار الآن إذا شاركوا فى أمسية واحدة مع شعراء شباب سيكون موقفهم صعبًا، بكل ما يمتلكون من رصيد وتراكم وخبرة، لكن هذا الكلام له خطورته أيضًا على الشباب الذين أتحدث عنهم، الجوائز والإعلام لا تضمن البقاء لشاعر، الشعر صعب ويحتاج لمواكبة وتجدد ومجاراة للتغيرات التى تطرأ علينا ومن حولنا. البعض أصابهم الغرور فصاروا ينظِّرون لبعضهم البعض، لكن المشهد الشعرى المصرى بدأ فى التبدُّل ويسعى للأمام بخطوات حثيثة.

على الشعر الآن ردم الفجوة التى انحفرت بينه وبين الجمهور، وعندما أقول «على الشعر» أعنى القائمين على سلاسل النشر ومديرى المؤتمرات ورؤساء المؤسسات المعنيَّة.

ختامًا، الحب وصبوات الشباب، كيف تجلت فى حياة حسين القباحى الصارم؟

الحب المراهق هو أول محرِّك لكتابة الشعر، ومعظم المراهقين فى زمننا كانوا يسعون لكتابة الشعر أو الكلمات الجميلة لمحبوباتهم، ومعظم الكتاب والأدباء بدؤوا بكتابة الشعر، مع تأجج العاطفة فى تلك المراحل العمرية المُبكرة، وإن بمستويات مختلفة، ثم ينحرف إمّا بالتوقُّف أو الاتجاه لجنس أدبى آخر. القدرة على الإمساك بالقلم والكتابة فى حد ذاتها فِعْل نبيل ومُقاوِم للضغط الحياتى الذى يمر به الإنسان.



د. محمد عبد الباسط عيد

ناقد

أشياء صغيرة جدًا (3-1)

لعلّك لا تحتاج من يذكرك بقصة ابنى آدم قابيل وهابيل، فأنت تعرف كيف تجرأ قابيل وقتل أخيه، وبعدها جلس نادمًا لا يدرى ما يفعل؛ لقد أتى –بالتأكيد- أمرًا عظيمًا ما كان له أن يقدم عليه، ولقد فكّر فى ندمه الكبير وغير المسبوق، فى التكفير عن فعلته، ولعلّه تمنى لو منحته السماء فرصة أخرى فأعادت له جسد أخيه حيًا كما كان..! وهذا ما لا سبيل إليه؛ فعليه الآن أن يعرف قانون السماء الأبدى؛ فالإنسان يذوق الموت مرة واحدة، وأن محو الجسد الأرضى لا يوجد محو بعده.. سيظل القاتل موصوفًا بفعلته، وليس أمامه سوى طلب العفو، والعفو من اختصاص الذّات الإلهية، فلها أن تعفو وتمحو، ولها أن تثبت وتعاقب.

العفو فى اللغة، محو وإزالة، والله عفو يمسح ذنوبنا إن أحسنا الدعاء وعزمنا على عدم تكرار الفعل المُشين.

من بين الأدوات المدرسية تبدو «الأستيكة» فى نظرى أعظم هذه الأدوات وأخطرها نظرًا لقيمتها الرمزية فى معنى العفو؛ فالأستيكة -كما تعرف- تلازم الأطفال فى مراحلهم الأولى من التعليم، وبإمكانهم وهم يتعلمون الكتابة أن يخطئوا، دون أن يخشوا العقاب، وذلك بفضل هذه الأستيكة، فهم يتعلمون ويمحون الخطأ بكل بساطة، لتصبح الصفحة بعده بيضاء لم يمسسها سوء. الأستيكية تعلمنا بشكل مباشرة أهم المبادئ التى يجب التنبه لها؛ فكل صواب ترافقه وتتصل به أخطاء لا حصر لها، كل صواب يتولد من أخطاء سابقة. ونحن نخطئ لأننا بشر، ولنا «الحق فى الخطأ»، ولا سبيل إلى تقدمنا ورقينا دون ممارسة حقنا فى الخطأ.

لقد أخطأ قابيل بلا شكّ، ولكننا تعلمنا منه هذا الشعور القاسى بالندم، ولذا فنحن نتجنبه، كما تعلمنا -وما أفدح الثمن- معنى القتل نفسه، وتعلمنا معه ومن خلاله كيف نكرم أجسادنا بمواراتها التراب بعد الموت، وتعلمنا -أخيرًا- حاجتنا إلى المحو والعفو..!

فى أدبيات الإسلام تحريض واضح على التفكير والاجتهاد، وهذا من الأدب الرفيع. والاجتهاد -مهما اختلفنا حول معناه- لن يتعد عن دائرة الابتداع والابتكار، وكل اجتهاد -كما تعلم- مظنة الخطأ.. الإسلام يحرضك إذن على التفكير ويشجعك عليه، ولا يشغل نفسه بالنتيجة سواء أكانت صوابًا أم خطأ، إنه يعدك بالأجر والثواب فى الحالتين، فمن اجتهد ولم يوفق إلى الصواب كان له أجر واحد، ومن اجتهد وأصاب كان له أجران. الإسلام فى هذه النقطة شديد الإنسانية، ويظهر قابلية للتطور غير محدودة.

لقد تطورت الأستيكة اليوم؛ فقديمًا كانت تمحو الكتابة الهشة التى يكتبها الأطفال بالقلم الرّصاص، ولكنها ما لبثت أن تطورت وأصبحت قادرة على محو خطأ الكتابة الثقيلة التى ينقشها الكبار بالقلم الجاف (الحبر الكيماوى). الأستيكة تساعدنا فى ترتيب أفكارنا، وفى إظهار أعمالنا بالمظهر الذى يليق بصورتنا كما نحب أن يطلع عليها الناس، ولعلك تستغرب إذا قلت لك: إننى قد استخدمتها أكثر من عشر مرات كى يخرج لك هذا المقال بالصورة التى أمامك، لقد محوت وأثبت مفردات وجملًا كثيرة من أجل أن يبدو منسجمًا يليق بى، ويسهل عليك فهم فكرته، وما كان له أن يخرج بهذه الصورة دون الاستعانة بالأستيكة، ودون أن أرتكب أخطاء كثيرة محوتها بسهولة..!

المَحْو المستحيل

وإذا كان بعض المحو ممكنًا فإن بعضه يبدو محالًا، ورغم ذلك فالإنسان يحلم بأستيكة عظيمة، لا حدّ لقدرتها أو تطورها، وعصرنا كما تعلم عصر الأحلام المذهلة والتطورات التى لا حد لها، فلِمَ لا نحلم بهذه الأستيكة التى يمكنها محو تجاربنا وأوجاعنا، لنبدأ من جديد بعد أن اكتسبنا خبرة وحكمة تعصمنا من تكرار الأخطاء؟

كان المحو المستحيل أمنية العاشق العربى قيس بن الملوح، الذى حرمته تقاليد المجتمع من القرب من معشوقته ليلى، فتمنى أن يعودا طفلين صغيرين يلهوان معًا، دون أن ينشغلا قليلًا أو كثيرًا بتقاليد المجتمع، يقول:

تعلّقْتُ لَيْلَى وهى غِرٌّ صغيرةٌ
وَلَمْ يبْدُ للأتراب مِنْ ثَدْيِها حَجْمُ
صَغِيرين نرْعَى البَهْمَ يَا ليتَ أنَّنَا
إلى اليومِ لمْ نَكْبَرْ، وَلَم تَكْبَرِ البَهْمُ

فى البيتين حنين طاغٍ إلى حالة الحلم الأول، هناك حيث كان العالم وحدة كونية واحدة، وفى البيتين أسى إنسانى بالغ، ورغبة عارمة فى محو تقاليد الحاضر.. كان قيس -وقد جُنّ بليلى- يبحث أيضًا عن أستيكة مستحيلة؛ يمحو بها حاضره، ليغدو ماضيه زمنًا كليًا أبديًا، يمكنك أن تصفه بزمان الوصل أو زمان العشق.. كان حالمًا، يبحث عن محو مستحيل، وما أحراه أن يفعل، وما أحرانا أن نسمع ونتأمل ونحلم ونغيّر ونتغيّر..!

وثيقة تعود لعام **1929**

ماذا قال طلاب كلية الآداب فى شكواهم لطه حسين؟

د. جيهان أحمد عمران

إن الوثائق الأرشيفية هى مرآة حضارة الأمة التى نشأت فيها، والتى تعتبر صورة من صور المصادر المادية للثروة الثقافية التى يستخدمها المؤرخ فى دراسة تطور حضارة الأمة من وجوهها المختلفة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والإدارية(١). ومن أمثلة هذه الأرشيفات أرشيفات المؤسسات التعليمية الرسمية (خاصة وثائق الجامعات المصرية) باعتبارها من أهم المصادر الأولية التى تعكس تاريخ النظام التعليمى والإدارى، والتى لم تحظ وثائقها بما تستحقه من الاهتمام والدراسة كمصدر من مصادر المعلومات ورافد من روافد المعرفة، وأيضًا لدور هذه الوثائق فى توثيق تاريخ التعليم فى نواحٍ عدة.

> أفصح الطلاب فى الشكوى عن معاناتهم ومشقتهم بسبب تلقيهم مقرر التاريخ باللغة الإنجليزية

ونسعى هنا إلى إلقاء الضوء على مثل هذه النوعية من الوثائق التعليمية، وبالأخص على ما يتميز به أرشيف كلية الآداب جامعة القاهرة، الذى يحوى كنوزًا لملفات تعكس الأداء التعليمى والبحثى والإدارى لنشاط الكلية، منذ تحول الجامعة المصرية (الأهلية) إلى كلية الآداب فى الجامعة المصرية الحكومية سنة ١٩٢٥(٢)، وتشتمل هذه الملفات على مجموعة من الوثائق يتخللها فجوات زمنية تمثل نتاج العملية التعليمية لأقسام ومعاهد الكلية، والتى حُفظت رقميًا بوحدة الذاكرة الإلكترونية بكلية الآداب؛ حيث تُعد هذه الوحدة نموذجًا رائدًا للاهتمام بتلك الوثائق، والإفادة منها فى مجال البحوث العلمية.




طه حسين يتوسط سهير القلماوى وشفيق غربال ومجموعة من الأساتذة والطلاب

ومن هذه الملفات، ملف «أقسام الكلية، قسم التاريخ»(٣) الذى اخترنا من بين أقدم أوراقه، نموذجًا وثائقيًا مهمًا، وهو الوثيقة المؤرخة فى ٢٠ نوفمبر عام ١٩٢٩، مضمونها شكوى مرفوعة من طلاب كلية الآداب، بالسنة الأولى، بقسم التاريخ والجغرافيا، والمقدمة إلى وكيل الكلية آنذاك، وهو الأستاذ الدكتور طه حسين، بخصوص ما يقاسيه هؤلاء الطلاب من العناء والمشقة، بسبب تلقيهم مقرر التاريخ باللغة الإنجليزية، مما كان ذلك سببًا رئيسيًا فى كتابة نص هذه الشكوى؛ لعدم تمكينهم من سرعة الفهم والكتابة فى آن واحد أثناء المحاضرة التاريخية(٤)، موضحين فى نهاية الشكوى أملهم العظيم لدى جناب وكيل الكلية بالمطالبة فى جعل دراسة مقرر التاريخ باللغة العربية، أو أن تمكن إدارة الكلية للطلاب إحضار مدرس معيد ليُلقى المحاضرة باللغة العربية بعد أستاذهم الأصلى.

تمثل هذه الوثيقة، المدونة بخط يد أحد الطلاب فى شكل واضح ومنمق، قيمة تاريخية كبرى، كونها تعود إلى فترة مبكرة من تاريخ نشأة الكلية؛ حيث جاء تاريخ صدور هذه الوثيقة فى الشهر التالى من بداية

اقترح الطلاب على طه حسين إحضار معيد ليُلقى المحاضرة باللغة العربية بعد أستاذهم الأصلى

العملية التعليمة لكلية الآداب، الموافق فى شهر أكتوبر عام ١٩٢٩، بالبناء المخصص لها من مبانى الجامعة المصرية التى شُيدت فى حدائق الأورمان فى الجيزة؛ المبنى الحالى(٥)، كما أن هذه الوثيقة ذات الصبغة التعليمية تُعطى لنا لمحة دقيقة عن بعض تفاصيل أداء العملية التعليمية، وخاصة التعليم العالى فى ذلك الوقت المبكر من تاريخ مسيرة العمل التعليمى لأول عام جامعى (١٩٢٩ - ١٩٣٠) فى أقسام وفروع كلية الآداب(٦) بالمبنى الرئيسى الحالى، وتُعطى لنا صورة عن نوعية المحاضرات التى كانت تُلقى على الطلاب باللغة الإنجليزية، نتيجة لاستقدام الجامعة المصرية فى ذلك الوقت بعض الأساتذة الأجانب للتدريس بأقسام الكلية.

كما تعكس الوثيقة مدى روابط التواصل التعليمى المُتبادل، والتى حرصت إدارة الكلية على دعمها بينها وبين طلاب الجامعة، لتحقيق الصالح فى رفع أداء العملية التعليمية الجامعية، مما كان له الأثر الذى نتج عنه إقدام طلاب الفرقة الأولى بقسم التاريخ والجغرافيا بالتواصل الرسمى مع صاحب العزة آنذاك وكيل الكلية، فى نص مكتوب، عندما تملكهم الشعور بالعناء والصعوبة فى التحصيل الجيد لإحدى مقرراتهم الدراسية، واتخاذ قرارهم بكل ثقة وثبات فى كتابة ورفع شكوى لسيادته، بأسلوب يحمل كل معانى الاحترام والتقدير، لإمكانية تذليل هذه الصعوبات من قبل إدارة الكلية، مؤكدين على ثقتهم

فى تحقيق ذلك.
كما تُبين الشكوى أيضًا وعى الطالب الجامعى المستجد بالفرقة الأولى فى حرصه على الاستفادة التامة مما يُلقى عليه من قِبل الأساتذة، وحرصه على التمكن من الفهم والكتابة أثناء المحاضرة لما يتناوله الأستاذ بالشرح والتفصيل للمقرر الدراسى.
كما ترجع أهمية الوثيقة التى جاءت مدونة بخط اليد على صفحة واحدة اشتملت على ٣٢ سطرًا، فيما تحمله هذه السطور من دقة العبارات والأسلوب الراقى، والتى يتخللها كلمات الثقة والعطف الأبوى والاحترام المرفوع من قِبل الطلاب إلى وكيل الكلية الدكتور طه حسين، تقديرًا لمساعيه وجهوده فى تحقيق الصالح لمستقبل الطالب الجامعى.
وجاء نص الشكوى كالتالى:
حضرة صاحب العزة وكيل كلية الآداب بالجامعة المصرية
بعد طيب التحية وعظيم الاحترام. إن ثقتنا العظيمة برغبتكم السامية فى النهوض بالجامعة المصرية بمختلف أقسامها وشعورنا بمجهوداتكم القيمة لرفع المستوى العلمى بين طلابها، ونظرًا لما عهدناه فى نفوسكم الشريفة من السعى وراء صالحنا ومستقبل حياتنا ويقيننا بما تحلت به روحكم من رقة العطف والحنان الأبوى. كل هذا شجعنا على الاحتماء بكم من عناء ما نقاسيه من أخذ التاريخ باللغة الإنجليزية، وهذا على عكس راحتنا التامة من تلقى الجغرافيا باللغة العربية التى نتمكن بها من سرعة الفهم والكتابة فى آن واحد دون أن نشعر فى ذلك بالتعب أو سوء الفهم، وقد يرجع الفضل فى ذلك إلى أستاذها القدير الذى نشعر منه بروح السعى وراء صالحنا وراحتنا، وهذا مع العلم بأن قيمة ما نكتبه ونفهمه أثناء المحاضرة يفى تمامًا بالغرض المطلوب من المحاضرة، بجانب هذا لا نبالغ إذا قلنا بأننا نخرج من المحاضرة التاريخية دون أن نعى معظم ما قاله الأستاذ، لا لعدم إصغائنا إليه وإنما ذلك راجع إلى أسباب كثيرة يصح أن يكون منها عدم تعودنا على تلقى هذا النوع باللغة الإنجليزية فى السنين السابقة، على أنه يجوز أن تُذلل أمامنا تلك الصعوبة فى بحر السنة بالتعود وإنما المشقة فى الالتفاف والكتابة فى آن واحد، وتعلمون عزتكم أن اللغة الأجنبية ليست كاللغة العربية عندنا فى سهولة الجمع بين حالتى الفهم والكتابة، وبالرغم من هذا فقد تمر أحيانًا جملة أثناء حديث الأستاذ لا يفهم الطالب معناها بمجرد النطق بها فيحتاج إلى فترة وجيزة يسترجع فيها بعض معانى ألفاظها من ذاكرته، وإذا فرضنا أنه اهتدى إليها فقد تخونه الذاكرة أحيانًا فى معرفة موضع بلد من البلاد أو المعنى العربى المرادف لاسم شعب من الشعوب الأجنبية أو كيفية هجائه كلمة أو اسم علم من الأعلام مثلًا، وهكذا إلى غير ذلك من صعوبات كثيرة قد تعرض أثناء الدرس ولا نتذكرها الآن، فلسنا نجد العقبة فى الفهم فقط فى بعض الأحيان وإنما فى الكتابة أيضًا للأسباب التى ذكرنا بعضها لعزتكم، ويزيدنا أسفًا أن المرجع الذى كلفنا بشرائه وهو The History Of Egypt by Bevan نحتاج فى قراءته لا إلى المذاكرة وإنما للبحث فى قواميس اللغة عن معانى كلماته العديدة التى قد لا تتفق أحيانًا معانيها فى القواميس على روح الجملة فى الكتاب فيستنفد ذلك معظم وقتنا وجهدنا، ومع ذلك فالكتاب كما قال حضرة الأستاذ لا يشمل المقرر بأكمله. هذه شكوانا نرفعها إلى عزتكم وإن ثقتنا برأفتكم وعدالتكم وما يمكنه صدركم لصالح مستقبلنا وراحة ضمائرنا يجعلنا على الأمل العظيم من تعطفكم علينا بجعل دراسة التاريخ عربية أو على الأقل بإحضار مدرس معيد يلقى المحاضرة بعد الأستاذ الأصلى باللغة العربية، ويصبح بذلك أن تكون الفائدة أعم. وجعل الله عزتكم خير ذخر للبلاد وأفضل عون لأبنائها.
أبناؤكم طلبة كلية الآداب بالسنة الأولى بقسم التاريخ والجغرافيا»
وفيما يلى قراءة لنص الوثيقة، بداية من افتتاحيتها، مرورًا بالفقرة التمهيدية، والمضمون، وما يحمله النص من تأشيرات رسمية وأختام.

فضل طه حسين أن يضع الشكوى بين أيدى أساتذة التاريخ للنظر فى مضمونها واقتراح ما يرونه مناسبًا

افتتاحية الوثيقة

يبدأ نص الوثيقة بالتاريخ الزمنى، أعلى الجانب الأيمن فى سطر مستقل باليوم والشهر والسنة فى ٢٠ نوفمبر ١٩٢٩، يليه سطر الترويسة الموضح فيه الموجه إليه أمر الشكوى، وهو صاحب العزة وكيل كلية الآداب بالجامعة المصرية آنذاك؛ حيث ورد بهذا السطر ألقاب سيادة الوكيل دون ذكر اسمه، يلى ذلك بعض كلمات التحية والاحترام.
ويعلو نص الوثيقة بالهامش العلوى تأشيرة للأستاذ الدكتور طه حسين المؤرخة فى ٢١ نوفمبر ١٩٢٩، والمُذيلة ببصمة كل من خاتم طه حسين، وخاتم الجامعة المصرية المؤرخ بتاريخ ٢٠ نوفمبر ١٩٢٩.
ووجود خاتم الدكتور طه حسين على التأشيرة يُبين أنه كان حينها وكيلًا لكلية الآداب، إلى أن عُين عميدًا لها فى نوفمبر ١٩٣٠(٧). كما يتضح من سطور نص التأشيرة أن الدكتور طه حسين لم ينظر أو يصدر فى شأن شكوى الطلاب بقراره الفردى أو رأيه الشخصى، بل جعل أمرها بين يدى المتخصصين من قسم التاريخ والجغرافيا لصدور الرأى والإفادة فى مضمونها، فجاء قراره كتابة على الهامش العلوى وموثق بخاتمه الشخصى، وذلك بتحويل أمر الشكوى إلى أحد الأساتذة المصريين بقسم التاريخ آنذاك، وهو الأستاذ شفيق غربال؛ الأستاذ المساعد بقسم التاريخ فى ذلك الوقت(٨)، للنظر فى مضمون الشكوى مع أساتذة التاريخ الذين يلقون دروسهم باللغة الإنجليزية، واقتراح ما يروه مناسبًا فى مثل هذه الحالة.

الفقرة التمهيدية

يبدأ طلاب الفرقة الأولى لقسم التاريخ والجغرافيا نص شكواهم بعد كلمات التحية والاحترام بسطور تمهيدية تؤكد ثقتهم فى الدور التنويرى الذى تقوم به الجامعة المصرية فى ذلك الوقت، وفى جهودها القيمة لرفع المستوى العلمى بين طلابها، يليه تأكيد

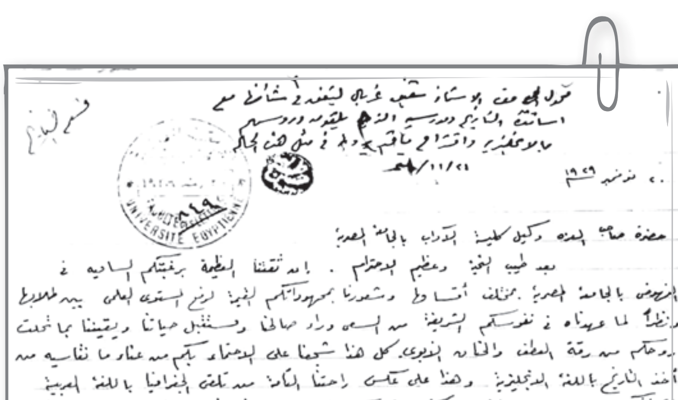
على مدى يقينهم فى إدارة الكلية الممثلة فى وكيل الكلية، طه حسين، وفيما عهدوه فى نفسه الشريفة من السعى لتحقيق الصالح فى مستقبل حياتهم الجامعية. وأشار الطلاب للدكتور طه حسين إلى نفسه الكريمة بصيغة الجمع «نفوسكم الشريفة» تعظيمًا واحترامًا له، كما حرص الطلاب على استخدام بعض الكلمات الوصفية لصاحب العزة طه حسين فيما يرونه فيه من رقة العطف والحنان الأبوى؛ تلك الصفات التى كانت بمثابة الحافز التشجيعى للاحتماء بها فى مشقة ما يعانوا منه فى تحصيل بعض دروسهم العلمية المقررة عليهم، فجاءت هذه السطور بمثابة مقدمة تمهيدية استند عليها الطلاب فى عرض مضمون شكواهم.

مضمون الوثيقة

استعرض طلاب السنة الأولى بقسم التاريخ والجغرافيا مضمون شكواهم المرفوعة إلى وكيل الكلية، بالمقارنة بين صعوبة تلقيهم محتوى مقرر التاريخ باللغة الإنجليزية، وسهولة تلقيهم محتوى مقرر الجغرافيا باللغة العربية(٩)، مما كان لذلك أثره فى صعوبة الاستفادة التامة للمادة العلمية من المحاضرة التاريخية؛ نتيجة لعدم تمكن هؤلاء الطلاب من الفهم والكتابة فى آن واحد لما يلقيه أستاذ التاريخ أثناء المحاضرة، مقارنة ذلك بمدى استفادتهم التامة من مقرر الجغرافيا الذى يلقيه أستاذها القدير -بتعبير الطلاب- باللغة العربية، مما كان ذلك سببًا لهم فى سرعة الفهم والكتابة فى آن واحد لمقرر الجغرافيا خلال شرح أستاذ الجغرافيا دون الشعور بالتعب أو سوء الفهم للمادة العلمية، كما أضاف الطلاب أن ما يتم تدوينه من شرح أستاذهم وقت محاضرة الجغرافيا يفى تمامًا بالغرض من المحاضرة.

وبعد توضيح هذه المقارنة تناول الطلاب العرض التفصيلى لمضمون شكواهم بشرح أسباب المشقة والصعوبة فى تحصيلهم لمقرر التاريخ أثناء وقت المحاضرة، موضحين أنها ليست بسبب تقصيرهم فى عدم إصغاءهم لأستاذ المادة التاريخية باللغة الإنجليزية، بل نتيجة لصعوبة وعيهم التام بمعظم ما يقوله الأستاذ. وقد أشار الطلاب أن السبب فى هذه الصعوبة ترجع لعدم تعودهم على تلقى المحاضرات التاريخية باللغة الإنجليزية خلال سنواتهم التعليمية السابقة، إلا أن الطلاب قد أوضحوا أن هذه الصعوبة بالإمكان زوالها تدريجيًا بعد التعود على تلقى هذه المحاضرات خلال عامهم الجامعى (١٩٢٩-١٩٣٠).

ثم استكمل الطلاب فى سرد تفاصيل أسباب معاناتهم لهذه المشقة بأنها كانت نتيجة لعدم فهمهم التام لمعنى بعض العبارات عند سماعها أثناء الشرح، وأن هذه العبارات تحتاج منهم فترة وجيزة خلال المحاضرة يسترجعوا فيها معانى ألفاظها من ذاكرتهم، وأنه فى حالة تمكنهم من الاهتداء إلى معنى هذه العبارات



نص شكوى الطلاب

أثناء المحاضرة؛ فقد تخونهم الذاكرة فى صعوبات أخرى، وهى معرفة موضع أحد البلدان أو المعنى العربى المُرادف لاسم شعب من الشعوب الأجنبية أو فى كيفية هجاء كلمة أو اسم علم.

كما أوضحوا أن ما يزيدهم أسفًا لمشقتهم فى صعوبة تلقيهم المادة التاريخية، كان ذلك المرجع الذى كلفهم أستاذهم بشرائه، والذى أشار إليه الطلاب بجزء من عنوانه واسم المؤلف كما يلى: The History Of Egypt by Beven، ويتضح من هذا العنوان المذكور أن هذا المرجع الذى كُلف الطلاب بشرائه هو عن تاريخ مصر تحت حكم سلالة البطالمة، وقد أشار الطلاب بأن هذا المرجع لا يغطى جميع أجزاء المقرر، وبنص العبارة التى قالها أستاذ المقرر لهم عن هذا المرجع بأنه «لا يشمل المقرر بأكمله»، موضحين أن صعوبة المذاكرة فى هذا المرجع تكمن فى أن فهم قراءته تستنفد معظم وقتهم وجهدهم؛ لأنها تحتاج إلى

البحث فى قواميس اللغة عن معانى كلماته العديدة، التى لا تتفق أحيانًا فى القواميس على روح الجملة فى الكتاب.

وأخيرًا، وبعد أن عرض الطلاب تفاصيل مضمون الشكوى، التى لم يقفوا فيها عند ذكر أسبابها فقط، بل طلبوا من إدارة الكلية -حضرة الوكيل طه حسين- رجاءً لتذليل معاناتهم من تلقى دراسة التاريخ باللغة الإنجليزية، وجاء رجاءهم فى هذا الطلب إما أن تكون دراسة مقرر التاريخ باللغة العربية أو بإحضار مدرس معيد ليُلقى المحاضرة باللغة العربية بعد أستاذها الأصلى، ويُبين لنا هذا الجزء من نص الوثيقة، بأنه يمكن أن يكونا بمثابة اقتراحين حرص الطلاب على عرضهما على إدارة الكلية، باعتبار أنهما الأنسب لهم لتذليل مشقتهم ومعاناتهم من دراسة التاريخ باللغة الإنجليزية، ويمكن أيضًا تعليل لجوء الطلاب لعرض هذين الاقتراحين أنه ربما توافق إدارة الكلية على اختيار الأنسب منهما لتحقيق الصالح للطلاب، وربما جاء استقرار الطلاب على هذين الاقتراحين بعد التشاور فيما بينهم أو كان نتيجة لانقسام أراء الطلاب؛ فمنهم من رأى أن الأفضل لهم أن تكون محاضرة التاريخ باللغة العربية بدلًا من الانجليزية، ومنهم من رأى أن الأفضل أن تبقى المحاضرة باللغة الإنجليزية بجانب اللغة العربية؛ لتحقيق الإفادة من تلقى وسماع اللغة الانجليزية.

لكن بتتبع أوراق الملف الذى يضم الوثيقة، لم يرد أى مستند عن الإجراء الذى تم اتخاذه فى أمر هذه الشكوى من قِبل إدارة الكلية.

تعكس الوثيقة مدى روابط التواصل التعليمى المُتبادل حينها بين إدارة الكلية وبين الطلاب

تمثل الوثيقة قيمة تاريخية كبرى كونها تعود إلى فترة مبكرة من تاريخ نشأة كلية الآداب

هوامش

١. عن أهمية الوثائق الأرشيفية انظر: حسن على حسن الحلوة، كتاب علم الوثائق الأرشيفية (الأرشيفستيقا)، دار الثقافة، ١٩٧٥، ص٦.

٢. يرجع العهد بكلية الآداب إلى عام ١٩٠٨، حين تأسست الجامعة المصرية، وكانت الدراسات الأدبية أهم شعبة فيها، وقد بدأت هذه الجامعة حياتها بمحاضرات فى الثقافة العامة يُلقيها أساتذة من المصريين والأجانب، حتى كانت الحرب العالمية الأولى، فتوقفت عن أداء رسالتها لعدة أسباب؛ أهمها تضاؤل مواردها المالية. وفى عام ١٩٢٣ تم الاتفاق بين وزارة المعارف ومجلس إدارة الجامعة المصرية القديمة على أن تتولى الحكومة شؤونها، وقضى المرسوم الصادر فى ١١ مارس عام ١٩٢٥ بإدماجها فى الجامعة المصرية على أن تكون أساسًا لكلية الآداب الحالية، ثم ضمت إليها فى أكتوبر عام ١٩٢٥ مدرسة الآثار التى كانت تابعة وقتئذ لمدرسة المعلمين العليا. وكانت كلية الآداب حين أنشئت تشتمل على ٦ أقسام، وهى: قسم اللغة العربية واللغات السامية وآدابها، وقسم الفلسفة، وقسم اللغات الحية، وقسم الدراسات القديمة، وقسم التاريخ والجغرافيا، وقسم الآثار.

٣. يوجد لدى أرشيف كلية الآداب حافظة تضم وثائق أقسام الكلية وفروعها، تحت رقم ٧، وبداخلها ٦ ملفات عن أقسام الكلية، والتى تم حفظها رقميًا بوحدة الذاكرة الإلكترونية.

٤. نشير إلى أن الدراسات التاريخية بكلية الآداب عام ١٩٣١ كانت تحتوى على الأقسام الخمسة الآتية: قسم التاريخ القديم المصرى والآثار المصرية، وقسم التاريخ الإسلامى والآثار الإسلامية، وقسم تاريخ العصور الوسطى فى الغرب، وقسم تاريخ اليونان والرومان، وقسم التاريخ الحديث.

٥. افتتحت الدراسة فى كلية الآداب بقصر الزعفران فى العباسية فى أكتوبر عام ١٩٢٦، ثم انتقلت فى أكتوبر عام ١٩٢٩ إلى البناء المخصص لها الحالى فى الجيزة.

٦. من أقسام كلية الآداب التى كانت تشتمل على فروع خلال الفترة المُبكرة من عهد الكلية؛ قسم اللغات الأوروبية، وتشمل ثلاثة فروع: «اللغة الإنجليزية، واللغة الفرنسية، والدراسات القديمة». كما اشتمل قسم الدراسات الفلسفية على كل من فرع الفلسفة وفرع الاجتماع.

٧. يتبين من التاريخ الوارد فى الوثيقة، ووجود خاتم طه حسين، أنه كان وكيلًا لكلية الآداب عام ١٩٢٩ والقائم أيضًا بأعمال عميد الكلية لسفر العميد آنذاك إلى باريس وهو الأستاذ جوستاف ميشو Gustave Michaut **أستاذ الأدب اللغة الفرنسية فى جامعة باريس، الذى نُدب فى الجامعة المصرية، فشغل كرسى آداب اللغة الفرنسة من عام ١٩٢٦، وعاد إلى عمله فى السوربون، وعُين عميدًا لها من يناير ١٩٢٨ إلى نوفمبر ١٩٣٠، ولكنه ترك الجامعة فى أكتوبر ١٩٢٩ وعاد إلى عمله فى السوربون، ثم عُين بعده الدكتور طه حسين عميدًا للكلية فى نوفمبر ١٩٣٠، وكان أول عميد للكلية من المصريين بعد أن تم تعيينه أستاذ الأدب اللغة العربية بالجامعة الأهلية عام ١٩٢٥.**

٨. عن شفيق غربال أفندى؛ فقد تم نقله عام ١٩٢٩ من مدرس بمدرسة المعلمين العليا الأدبية ليكون أستاذًا مساعدًا للتاريخ الحديث ابتداء من يوم ١٥ أكتوبر ١٩٢٩ نظرًا إلى الحاجة الشديدة لإعادة تنظيم قسم التاريخ.

٩. لم يذكر الطلاب فى الشكوى اسم كل من أستاذ مقرر التاريخ وأستاذ مقرر الجغرافيا.

نشرت هذه الدراسة بالمجلة العلمية للمكتبات والوثائق والمعلومات، بكلية الآداب جامعة القاهرة، المجلد ٤، عدد ٩ يناير ٢٠٢٢، وقد أعدنا نشرها طبقًا لمقتضيات النشر الصحفى.



٢٠ يوليو الماضى فى حشد مهيب ظهر الأربعاء، شيعنا -بأعين شاخصة وقلوب يعتصرها الفقد- جثمان أستاذى النبيل أحمد مرسى إلى مثواه الأخير. ويا لها من عبارة مؤلمة! ويا له من موقف عصيب.. خَبَره كل من عاينه! كلنا يعزى بعضنا فيه بعضًا مشدوهين من سكرة الموقف الجليل كصاحبه، ولعلنا جميعًا كنا ننتظر من يخرج علينا ليكذب الخبر، فيعيد إلينا أرواحنا السليبة، ولسان حالنا يردد مع المتنبى:

طوى الجزيرة حتى جاءنى خبر
فزعت فيه بآمالى إلى الكذب !

وما أن وارى الثرى جثمانه الطاهر، إلا وتردد فى أذنى صوت خلته يصدح فى جنبات المكان بأسره بقول أبى تمام:

مضى طاهر الأثواب لم تبق روضة
غداة ثوى إلا اشتهت أنها قبر!

عميد الأدب الشعبى أحمد مرسى

د. هشام زغلول

الحق أن مصابنا فيه جلل، وفجيعتنا بفقده كبيرة، ووقع الخبر على قلوبنا قاس، لم يخفف من وطأته علينا شىء، رغم ما يحمله المرض أحيانًا من نُذر الرحيل.

ربما؛ لأننا كنا نعوِّل على أن شهمًا أصيلًا مثله لم يخذلنا مرة واحدة، لن يخذلنا هذه المرة. كما كنا نراهن على أن سمحًا أبيًا كريمًا مثله سيفضل الاختيار الأصعب، ويؤثر ألمه على ألمنا، فيبقى بيننا رغم ما يكابده من قسوة المرض.

ولم يفارقنا هنيهة التعلق بأوهى أسباب الأمل فى أن رجلًا مثل أحمد مرسى لا يمكن أن يرحل عنا بعد أشهر قلائل من رحيل رفيق عمره جابر عصفور (رحمه الله)؛ لينكأ برحيله المفجع جراحًا لم تندمل بعد، وليزداد الطيف شحوبًا إلى شحوبه، وتفقد الحياة كنهها شيئًا فشيئًا.

خاض أستاذى أحمد مرسى فى السنوات الماضية محنة مرضه القاسية بعزم أبطال السير وصلابتهم وصبرهم ورباطة جأشهم.

وبقى رغم كل شىء صامدًا قادرًا على أن يتجرع وحده مرارة ألمه، ويمنح جلاسه أحلى ما لديه بسماحة نفسه وعذب حديثه ورائق بشاشته، التى تنسرب فى مسامات روحك فيسرى سحرها فى نفسك حتى تتملكك، فلا تكاد تبرحه إلا بجسدك، بينما تبقى روحك أسيرة روحه

> كان يعلى من قيمة العمل فى صمت وتواضع، ويضرب لذلك مثالاً عمليًّا حيًّا؛ فيقرب أحدنا لا يقربه إلا لاجتهاده ودأبه، ويتجاهل الآخر لا يتجاهله إلا لتقاعسه واستهتاره



الشفيفة.

ورحم الله الأستاذ العقاد حين قال: ويسألونك عن الحب.. قل هو التقاء روح بروح، ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربى.

ولأن «السيرة أطول من العمر»، كما كان يحلو لأستاذى أحمد مرسى دائمًا أن يردد فى مثل هذه السياقات، فسيرته المشرقة ومبادئه النبيلة ومواقفه المشرفة باقية فينا حد الخلود؛ ولذا أؤثر أن أقتطف لمحات أحسبها دالة على جانب من جوانب سيرته، وعديدة ما هى.

أحمد مرسى.. الأستاذ- السيف

فى أولى محاضراته ونحن بالفرقة الرابعة، طالعنا أستاذ جليل مهيب ملء السمع والبصر، فى تمام الثامنة صباحًا، يجلس بوقار بالغ على منصة مدرج ٧٨، ثم يستهل حديثه رصين الإيقاع – دون مكبر صوت- بعد إلقاء التحية؛ قائلًا: «أنا رجل كده (ويشير بسيف يده ما يعنى أنه كالسيف استقامة ومضيًا) دغرى مبحبش اللف ولا الدوران، هتبقى معايا كده (مشيرًا بالإشارة ذاتها) هشيلك على راسى، غير كده لا تلومن إلا نفسك».



بهذه العبارة الصارمة الدالة لم يلخص لنا الأستاذ العظيم فسحب آلية التعامل على مدار فصلين دراسيين، بل لخص مفتاح شخصيته التى ستتجلى قسماتها تباعًا، فى مواقف كثيرة جدًا لا تعد ولا تحصى، أحسبنى لولعى به وتعلقى الشديد بهذا النمط من الأساتذة كنت كلفًا بتتبعها واحدة تلو الأخرى.

حتى فى أدق التفاصيل التى ربما لا يلتفت إليها عادة؛ سواء فى قاعات الدرس أو خارجها.

لم يمض كثير وقت على تعيينى معيدًا بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة (وكان من تقاليد قسمنا العريق آنذاك -التى من أسفٍ أنها فى غفلة من الزمن لم تعد موجودة الآن- أن يحضر المعيدون والمدرسون المساعدون اجتماع مجلس القسم جنبًا إلى جنب كبار أساتذتهم)، حتى رأيت تجليات أخرى لأستاذى أحمد مرسى الرجل السيف، الذى لا يخشى فى الحق لومة لائم.

فأتاحت لى الأقدار خلال تلك الاجتماعات الشهرية أن أرى كيف كان وجوده -إلى جوار ثلة من كبار الأساتذة الأجلاء- كفيلًا بأن يضع الأمور موضوعها، وينزلها منزلها، ويعيدها إلى نصابها القويم، متى أوشكت أن تنحرف عن الجادة.

فكان بحق أقرب الأساتذة شبهًا بما نسميه فى تعبيرنا الشعبى «رمانة الميزان».

ومواقفه فى هذا السياق، معى ومع كثيرين غيرى، من الكثرة لدرجة قد لا يتسع لها صدر هذا المقال.

ولا أنسى موقفه النبيل معى -منذ زهاء ثمان سنوات- إبان تعيينى مدرسًا مساعدًا بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة، هو وأستاذى العظيم حسين نصار (طيب الله ثراه) وأستاذى العزيز أحمد شمس الدين الحجاجى (متعه الله بوافر الصحة والسعادة).

والحق أن هذا كان ديدن أستاذى أحمد مرسى مع كل من يراه على حق؛ فكثيرًا ما اتشح بزى البطل المخلص، حقيقة لا مجازًا.

فهو أستاذ بدرجة إنسان، داعم لأقصى مدى، مناصر للحق على طول الخط، وإن كلَّفه ذلك ما كلفه، وإن أثار حفيظة بعض من يزعجهم الإنصاف، أو يقض مضجعهم إعطاء الحق لأصحابه، ممن يقربون ويبعدون لهوى فى أنفسهم.

والطريف أن أستاذى أحمد مرسى دائمًا ما كان سعيدًا بدفع ضريبة هذا كله عن طيب خاطر، ولسان حاله يردد المثل الشعبى البليغ: «الحق ميزعلش إلا اللى واكله».

أحمد مرسى.. الإنسان- الإنسان

فى هذا العنوان استعارة دالة وإحالة مقصودة إلى صلاح عبد الصبور؛ ففى قصيدته البديعة «مذكرات الصوفى بشر الحافى»، وبعدما نزل السوق وعاين مع شيخه بسام الدين أنماط النماذج البشرية -بتعبير مندو- من الإنسان الأفعى للإنسان الكركى للإنسان الثعلب للإنسان الفهد للإنسان الكلب، تساءل فى دهشة:

يا شيخى بسام الدين..
قل لى: أين الإنسان.. الإنسان؟
شيخى بسام الدين يقول:
اصبر.. سيجىء
سيهل على الدنيا يومًا ركبه!

أحمد مرسى فى تقديرى ممن صدقت فيه نبوءة بسام الدين، رجلٍ توقن حين تعاينه عن كثب أنك بعد لأىٍ وجدت الإنسان الإنسان.

كان على شخصيته الجادة وحزمه البالغ وأستاذيته الصارمة يملك ودًا عجيبًا وإنسانية مدهشة ورقة مفرطة وأبوة حانية.

أذكر أنه إثر نقاشات مطولة وأسئلة كثيرة فى إحدى محاضراته، باغتنى بسؤال خارج النص عن تقديراتى فى السنوات الماضية، وحين أخبرته أننى حاصل على تقدير ممتاز فى ثلاثة الأعوام السابقة، شجعنى داعيًا بود بالغ: «ربنا يوفقك يا ابنى».

وحين قابلته لاحقًا فى بهو كلية الآداب العامرة فى بدايات الفصل الدراسى الثانى -من الفرقة الرابعة- بعدما ظهرت نتيجة الفصل الأول؛ إذ به يسألنى بشغف الأب: عملت إيه طمنى؟ فأجبته بفرحة الابن الذى يريد أن يقول لأبيه إنه عند حسن ظنه به: أننى حصلت على تقدير ممتاز، فتهللت أساريره، وسألنى بشغف أكثر: جبت كام فى كل مادة؟ فأخبرته بها تفصيلًا، فلما رأى أننى حصلت فى نصفها على الدرجة النهائية ٢٠، وتأرجحت فى نصفها الآخر ما بين ١٨ و ١٩؛ تهللت أساريره أكثر، وحثنى على أن أتم الفصل الأخير بهذا المستوى ذاته.

وحين سلمته فى نهاية العام الدراسى مخطوطة البحث، الذى كان قد كلفنا فيه بتسجيل مدته زهاء ١٠ دقائق فى أى من أنواع الأدب الشعبى، فوجد حجمه قد ناهز٢٥٠ صفحة، وتسجيله قد جاوز الساعات، ومجموع من ١٠ رواة بدويين، وهو أعلم الناس بأن الأغانى البدوية عصية على غير أهلها، وغير قريبة المأتى بطبيعتها؛ ابتسم مندهشًا وقال للدكتور خطرى عرابى بنبرة لا تخلو من فرح بصنيع تلميذه: ده رسالة ماجستير مش بحث مادة فى الليسانس، ثم نظر إلىَّ مرددًا الدعوة الحانية ذاتها: «ربنا يوفقك يا ابنى».

ولا أنسى فرحته الغامرة حين علم بعد التخرج بأننى الأول على الدفعة بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، وربت على كتفى قائلًا: «أنا واثق أنك لن تخيب ظننا فيك، وستكون أفضل مما نتمنى لك وتتمنى لنفسك».

هذا هو أحمد مرسى الذى يعلى من قيمة العمل فى صمت وتواضع، ويضرب لذلك مثالًا عمليًا حيًا؛ فيقرب أحدنا لا يقربه إلا لاجتهاده ودأبه، ويتجاهل الآخر لا يتجاهله إلا لتقاعسه واستهتاره.

أحمد مرسى.. الأيقونة الملهم

بقى أستاذى العظيم أحمد مرسى -بعدما نيف على السبعين- قادرًا على أن يبعث فى نفس شاب ثلاثينى مثلى طاقة الأمل وخصوبة الحياة وحيوية العطاء، وكانت عزيمته الوقادة وبشاشاته المعدية وإقباله على الحياة سر هذا كله.

> عاش يحمل بين جنبيه قلبًا نابضًا بحب الناس والحياة، سمح النفس، كريم المحتد، طيب المعشر، متواضع من غير ذلة، عزيز من غير تكبر، متصالح مع نفسه ومع الآخرين لأبعد مدى

وأشهد أننى ما قابلته فى يوم ولا جمعنى به موقف عابر إلا وتعلمت منه شيئًا ما.

وها هو اليوم يعلمنى برحيله أشياء أخرى، لعلها أشد وطأة من سابقاتها.

أحمد مرسى رجل عاش يحمل بين جنبيه قلبًا نابضًا بحب الناس والحياة،

سمح النفس، كريم المحتد، طيب المعشر، متواضع من غير ذلة، عزيز من غير تكبر، متصالح مع نفسه ومع الآخرين لأبعد مدى.
أحمد مرسى أحد القلائل الذين راهنوا على البسطاء بيقين لا يعتيره الشك، ورهنوا أنفسهم لذويهم، وكرسوا مشروعهم كلّه لفهم حكمة الشعوب، ويالها من حكمة خالدة.
تحدى سخافات العالم كله بابتسامته المبهجة، الساخرة أحيانًا.
عاش مترفعًا عن الصغائر، شأن الكبار من أساتذته سهير القلماوى، وعبد الحميد يونس، وشكرى عياد، وعبد العزيز الأهواني، ويوسف خليف، وشوقى ضيف، وحسين نصار، وغيرهم ممن سرت قيمهم النبيلة إليه كما سرت أيضًا إلى أكابر مجايليه من أصدقائه وزملائه أمثال: جابر عصفور، وعبد المنعم تليمة، وأحمد شمس الدين الحجاجى، ومحمود فهمى حجازى، وعبد الحميد السيورى، وسليمان العطار، وعبد الحكيم راضى، وعبد الله التطاوى، ووفاء كامل، وحسين حمودة، رحم الله من رحل ومد فى عمر من بقى.
على نحو لا تخطئه عين، سرعان ما يدرك من أسعده القدر بلقاء أحمد مرسى أنه تلميذ وفىّ لتقاليد الجيل الذهبى من أساتذته أولئك، على نحو خوَّل له أن يكون أيقونة مسؤولية وانضباط فى كل شىء، وعلى كل المستويات.
وقيمه التى آمن بها وعاش وفيًا لها تتأبى على النسيان، فهى باقية ببقاء من ألهمهم إياها، وأحسب أن مثله قادر على أن يظل يلهمنا قيم الحق والخير والجمال.



عاش مؤمنًا بأن هويتنا اللغوية مقدمة على أى هوية عداها، وكان من أحرص الأساتذة فى محاضراته على التحدث بالفصحى

أحمد مرسى.. الحكاء العظيم

يعلم كل من اقترب من أستاذى أحمد مرسى كيف أن جعبته ملأى ومعينه من الحكايا لا ينضب، وأن أسلوبه الشائق فى الحكى يضفى على المحكى سحرًا خاصًا ويمنحه لذة فريدة.
جل هذه الحكايا عادة ما يدور فى فلك تخصصه الدقيق الذى أحبه ونذر نفسه له، فلجمعه الميدانى باع كبير من بين هذا الحكايا.
والمواقف التى جمعته بالبسطاء الذين أحبوه بقدر ما أحبهم حقيقة بالتأمل؛



لكنك فى مجمل هذه الحكايا والمواقف لا يسعك إلا أن تخلُص إلى قناعة كبرى مؤداها أنك أمام رجل مهموم بتراثه الثقافى غير المادى حد الأرق.
حتى لو قُدِّر لك أن تطلع على أحلامه لما رأيتها تبرح هذا المنحى.
عاش أحمد مرسى مؤمنًا بأن هويتنا اللغوية مقدمة على أى هوية عداها، وكان من أحرص الأساتذة فى محاضراته على التحدث بالفصحى، وربما كان أحرص من بعض أساتذة اللغة على ضرورة التزام طلابه فى إجاباتهم بمراعاة السلامة اللغوية.
وللمفارقة أنه كثيرًا ما كان عبارته الساخرة -الدالة فى الآن نفسه- التى لا يزال صداها يتردد فى أذنى: «أنا لا مؤاخذة بتاع أدب شعبى»! ألح الحكاء العظيم كثيرًا فى مجمل حكاياه على أن لا نتنكر لأنفسنا ولا لتراثنا، وأن نرهف السمع لحكايا الأميين البسطاء، وننفذ إلى جوهر حكمتهم ورؤاهم للعالم، فقد نجد فيها ما تضيق عنه أمهات الكتب، ويقصر عن فهمه راطنو اللغات الأجنبية وحاملو أرفع الشهادات الأكاديمية.
ولا أنسى حكايته عن ذلك الفلاح البسيط الذى قال له ذات يوم: «يا أحمد بيه.. احنا بنزرع البرسيم لكن ما بناكلهوش»!
شأنك مع سائر أولى العزم من مخلصى هذا الوطن، الذين هم ملح الأرض، وأعصاب الوطن ومفاصله، بمقدورك أن تتجاهل معى كل سمعته عن أنباء وفاة أحمد مرسى؛ لأن «اللى خلف مامتش».
وأبناء أحمد مرسى وتلاميذه المخلصون لقيمه الأوفياء لسيرته ومشروعه لا يحصيهم العد.
لقد عاش الحكاء العظيم مهمومًا بمشروع أعظم، ذلك المشروع هو جمع تراثنا القومى، ومن عباراته التى لا تزال أصداؤها تتردد فى جنبات مدرج ٧٨ العريق: «أنا عملت خدى مداس للى يسوى واللى ميسواش؛ عشان أجمع تراث بلدى»!
لهذا كله لن تتمالك نفسك، رغم كل محاولات التماسك الواهية، وأنت تعاتب الحكاء العظيم ذا المشروع الأعظم، الذى تركنا ونحن أحوج ما نكون للتراب الذى يمشى عليه: «لماذا تركت الحصان وحيدًا»؟!

إنقاذ اللغة والهوية!!

لا بد من تفعيل دور المجمع اللغوى فى الفترة الراهنة، وأن يخرج من بوتقته ليتماس مع الواقع



د. بهاء حسب الله

توقف كاتبنا الكبير الأستاذ طارق الطاهر فى مقال افتتاحيته لمجلة (الثقافة الجديدة) فى عدد يوليو المنصرم أمام قضية بالغة الخطورة والأثر، وهى قضية لغتنا الجميلة.. اللغة الأم، فى مقاله (العودة إلى اللغة العربية)؛ ليرصد حالة فريدة تشى بما وصلت إليه لغتنا فى الوقت الراهن من زمننا المعاصر، ألا وهى حالة انتحار طالبة بالمرحلة الإعدادية لرسوبها فى (اللغة العربية)، بعد أن شعرت بالفشل أمام صعوبة الامتحان من جانب، وصعوبة اللغة من جانب آخر، وربط كاتبنا الكبير بين هذه الحادثة المأساوية، وما وصل إليه حال اللغة فى مناهجنا الدراسية، وبنى عليها دلالات الرصد والقراءة والتفسير خاصة فى ضوء إحساس العديد من مثقفى مصر بعدم رضاهم عن مناهج اللغة العربية فى مناهجنا الحالية، والواقع أن قضية لغتنا الأم وهى قضية قومية بامتياز ومصيرية فى الوقت ذاته، قضية تحتاج بالفعل إلى إعادة النظر فى مناهجنا التعليمية، وإلى المناخ الذى يُحرك اللغة فى بلادنا بصفة عامة، وإذا أردنا أن نرصد تحركات بعض مثقفينا فى هذا الاتجاه؛ فلننظر إلى ما قام به رئيس جامعة القاهرة، ودعوته لقسم اللغة العربية بكلية الآداب إلى التحرك فى سبيل وضع خطط محسوبة لإنقاذ اللغة باعتبار أن إنقاذها إنما هو إنقاذ للهوية المصرية والقومية -على حد سواء- وكانت أولى تكليفاته لقسم اللغة العربية هى تأسيس معجم عربى جديد يتماشى مع طبيعة العصر وتطلعاته وقفزاته وتوجهاته ومفرداته فى توظيف اللغة، وطرق التعامل المعاصر معها، ويعمل على إنقاذ الفصحى من براثن السقوط فى يم العامية الجديدة التى تلوثت كثيرًا عما كانت عليه من قبل، بعد أن كانت عاميتنا هى الوجه الآخر لفصحانا العريقة، بل كانت فرعًا من أصولها، ونغمة من نغماتها، باعتبار أن العامية المصرية -على وجه الخصوص- لها ثوابت فى فصحانا الأصيلة لم تتغير ولم تتبدل، وهذا ما لا يعرفه كثيرٌ منا، وما أصاب عاميتنا المعاصرة من أزمات مردها الوحيد أنها

إنقاذ اللغة
العربية
هو إنقـــــاذ للهوية
المصــرية والقومية

عانقت للأسف الذوق الفنى المنحدر؛ ذوق المهرجانات الشعبية والأفلام المبتذلة والأغانى الهابطة والألفاظ المتولدة من أصول أخرى، لا معنى لها ولا دلالة ولا قيمة ولا رمز ولا أساس، ومن ثم وبعد استشراء داء الذوق الهابط على كافة المستويات، وجه التنبيه بأن إنقاذ لغتنا الأم لن يكون إلا من خلال نوافذ ثلاثة؛ أهمها بلا خلاف النافذة التعليمية، فما زالت مناهجنا التعليمية فى مدارسنا لا تتعامل بفكر (المهارة والمعاصرة) فى تعليم اللغة فى سياق يقربها من قلوب الأجيال قبل عقولها، ويوقظ فى نفوسهم الحس الأدبى والفنى والإنسانى والقيمى، فالنصوص الدراسية عقيمة لا تحرك النفوس، ولا تستثير الإحساس، ولا تتناسب مع الأعمار، وهذا هو الأخطر. إضافة إلى صعوبتها فى كثير من الأحيان على مستوى العقلية الطلابية الذواقة، على الرغم من أنه يفترض أن تكون النصوص الأدبية الدراسية هى المفتاح الذى منه تنطلق دراسة اللغة وفنونها، فمن خلالها يمكن أن تُدرَّس علوم النحو والصرف والبلاغة، ومهارات التعبير والتحليل النصى، بدلا من أن تكون دراسة اللغة العربية فى مناهجنا التعليمية متفرعة ومشتتة عبر جزر متباينة ومتباعدة، تدرس كل فن على حدة، ولا تربط بينها، ولا توحد نغماتها.

ثانيًا: مع إيماننا الكامل بفكرة توظيف التكنولوجيا المعاصرة فى تدريس اللغة كتوظيف (التابلت التعليمى) فى السياقات التعليمية وتوظيفه فى مهارات التدريس، ولكن لا يعنى هذا أبدًا، أن يكون التابلت التعليمى، أو الحاسوب بديلًا عن الكتاب والقلم، فالطالب فى المرحلة الثانوية، وهو على مشارف الجامعة يجب عليه ألا ينقطع عن سبيلين من أهم سبل المعارف ألا وهما الكتاب الذى هو فى الواقع أصل المعارف ومنبتها الحى منذ القدم، والقلم الذى يعكس الشخصية الثقافية والمعرفية والتعليمية والإنسانية أصلا للمكون الشخصى، وإلا ستستقبل جامعاتنا فى السنوات القادمة جيلا أميًا، لا يجيد الكتابة، ولا يعرف مبادئها، ولا يعتد بالكتاب، ولا يستقى معلوماته وتكوينه إلا من شاشة الحاسوب.

ثالثًا: غفلت مناهجنا التعليمية دورًا مهمًا كان من الواجب أن ننتبه إليه فى تطوير دراسة اللغة فى مدارسنا -على وجه الخصوص- ألا وهو الدور التطبيقى، والمتمثل فيما يمكن أن يدرسه الطالب من فنون تخدم اللغة بصفة مباشرة إلى جانب فروع اللغة الأصلية، من نصوص وفنون مساعدة، مثل الرواية أو القصة أو المسرحية، فهل يُعقل أن القصص أو الروايات المقررة على مختلف صفوفنا التعليمية هى نفسها الروايات التى كانت الأجيال تدرسها منذ ما يقرب من عشرين عامًا دونما تجديد ولا تغيير ولا استبدال، إضافة إلى أن هذه القصص والروايات لا تطبعها الوزارة أصلا، وعلى الطالب أن يتصرف فى الحصول عليها واقتنائها، وتستعجب أن ترى أن بعضًا من هذه القصص لمؤلفين غير معروفين، فى الوقت الذى تزخر الساحة الأدبية فى مصر بالعظام أمثال: نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقى، والمازنى، ووصولا إلى الأجيال الجديدة، فإغفال مثل هذه الجوانب التطبيقية المساعدة أضر كثيرًا بمنظومة التعليم الحقيقى للغة وفنونها.

إنحدار مستوى اللغة العربية مسئولية التعليم والثقافة والمجتمع اللغوى على حد سواء، وللنهوض بها ينبغى تكاتف جميع الأطراف المعنية من أجل إنقاذها

إن الدور التعليمى -لا شك- هو الدور الأول الذى يمكن أن نبنى عليه، ثم يأتى بعده دور المؤسسات الثقافية، وقصور الثقافة، والمنتديات الأدبية التى بإمكانها أن تنهض وترقى بالمنظومة الذوقية للغة نفسها، عن طريق خلق أدوارٍ لها عبر سياسات وخطط يمكن أن تضعها وزارة الثقافة بالتعاون مع المعنيين بقضية النهوض بلغتنا المعاصرة من خبرائنا، وعلماء المجمع، وأساتذة الجامعات، والمتخصصين، ويتمثل ذلك فى إقامة المؤتمرات التى تخدم اللغة وتنصفها، وتضع خططًا لتوظيفها على سياق واسع فى كافة السياقات المعيشية، إضافة إلى تفعيل المنتديات الأدبية والفكرية والنقدية التى تثرى منظومة اللغة بصفة عامة، وقد كانت مصر إلى وقت قريب مركزًا لمؤتمرات اللغة والرواية والشعر والمسرحية، وللأسف تقلصت هذه الأدوار كثيرًا، إضافة إلى إغلاقها على شخوص بعينها حسب دائرة العلاقات والمصالح.

ويبقى أن نشير إلى ضرورة تفعيل دور المجمع اللغوى فى الفترة الراهنة، وأن يخرج من بوتقته؛ ليتماس مع الواقع، وأن تتسع بصمته لتسمح لخبرائه بالمشاركة فى وضع المناهج الدراسية بطرق عصرية، واستمرار دوره فى تخصيص معاجم حديثة ومستجدة تستوعب حركة اللغة المعاصرة على المستويين الفصيح والعامى، وخروج هذه المعاجم إلى النور؛ ليستفيد منها الجميع، وخاصة أرباب اللغة والأدب والإعلام، فدور المجمع يجب أن يتسع ليتناغم مع متغيرات الواقع، وخاصة مع سرعة حركة اللغة بصفة العموم، واللهجات العامية بصفة خاصة.

إذا اجتمعت الأدوار الثلاثة (التعليمية، والثقافية، وجهود المجمع) لإنقاذ اللغة بصفة عامة؛ فإنه -بلا خلاف- يمكننا أن ننطلق منها إلى فضاء أوسع؛ لرسم خطط حقيقية لمستقبل اللغة، خاصة مع ظروفنا المعاصرة التى تتحرك فيها اللغة فى سياقها العامى بشكل يهدد فصحانا بصفة رئيسة ومباشرة وخطيرة.



د. فاطمة قنديل

شاعرة وأكاديمية

الصمت والإصمات.. فى مقتل نيرة أشرف

فى فيلم «أرض الخوف» للمخرج داود عبد السيد، يزور «أبو دبورة» المعلم «هدهد» تاجر المخدرات الكبير، فيخبره الأخير بضرورة مبيته عنده لهذه الليلة لوجود «كبسة» متوقعة على التاجر، يجلسان سويًا يتأملان من النافذة أحد صبيان المعلم إذ يتم القبض عليه ككبش فداء، بعدها يذهب المعلم إلى أسرة المقبوض عليه، ويمنح زوجته مبلغًا من المال، ويعدها بتجهيز ابنتها للزواج، وبإعالة الأسرة «من كافة شىء»، حتى يخرج صبيه من السجن، فتشيعه الأسرة بالدعوات والفرح.

لا أعرف لماذا قفز هذا المشهد إلى ذهنى وأنا أشاهد حملة التعاطف مع قاتل فتاة المنصورة نيرة أشرف، طعنًا ونحرًا أمام بوابة الجامعة، وجمع الأموال الطائلة لدفع دية القتيلة من مصادر مجهولة!. وربما خايلنى المعلم «هدهد» وراء نافذته يراقب صبيه أثناء «كبسة» البوليس!.

التبس التعاطف مع القاتل بسوق مبررات وقوعه تحت ضغوط نفسية، سببها تلاعب «القتيلة» به، وسلوكها «المُشين» كما زعم المتعاطفون!، وسرعان ما انتقل الحديث، بسرعة البرق إلى ما ترتديه القتيلة، ليتلقف الخيط أحد الشيوخ ناصحًا النساء بأن يسرن «كالقفف» فى الشوارع، حتى لا يذبحهن أحدٌ!، بينما عملت أصابع خفية على تأطير صورة القتيلة بملابسها العادية الشابة إلى حجاب أسود يغطى جسمها بأكمله!.

تحولت القضية من قاتل وقتيلة، إلى «محجبات» و«غير محجبات»، ثم إلى وجوب الحكم الشرعى بالحجاب من عدمه، وبين ليلة وضحاها انتقلت القضية من «محكمة الجنايات» إلى «المحكمة الفقهية»!.

أكاد ألمح ضحكة «المعلم هدهد» من وراء النافذة فى «أرض الخوف»، بينما «صبيانه» يجوبون الصفحات الإلكترونية، ويلمون حصيلة بيع المخدر، ولا يزال دم القتيلة ساخنًا على الأرض.

المكيدة فى انتقال القضية من قاتل/ قتيلة إلى محجبة/ غير محجبة هى الجديرة بالتفكير؛ إذ إن جعل «الضحية» فى هذا الوضع «الملتبس» ما بين ضحية/ جانية، لعدم ارتدائها الحجاب، يضعنا أمام إحدى ممارسات «القوة» و«السلطة» على غير المحجبات، فى مجتمع لا يحتاج فعليًا لممارسة هذه السلطة على تلك النسبة «الهامشية» من نسائه اللواتى لا يرتدين الحجاب، ولا أريد أن أخوض فى كلام مكرر عن «ذكورية» المجتمع؛ إذ يقدم لنا جاورسكى فى كتابه المهم (قوة الصمت ١٩٩٣) توضيحًا يفسر لنا ذلك الطوفان الهادر من البوستات المتعاطفة مع القاتل، التى تدين الضحية (وهو أمر صار معتادًا فى حوادث التحرش، بإلقاء اللوم على الضحية)؛ إذ يشير جاورسكى إلى أن «الصمت» فى الثقافة الغربية (وهو ما يمكن تطبيقه على ثقافتنا العربية حاليًا) يحكمه تصور الإنسان بوصفه آلة لا بد أن تهمهم طوال الوقت، ومن ثم، يصبح الصمت الإنسانى مرادفًا لصمت هذه الآلة، ويتم إدراكه بوصفه «عطلًا» يمنع الإنسان - الآلة من التواصل».

وكذلك يقول رولان بارت فى كتابه (هسيس اللغة ١٩٨٦): «إن الهسيس ضجيج ما يعمل بشكل جيد». الضجيج، بهذا، يشير إلى هذه الآلة التى تعمل وراءه، (سمها المعلم هدهد إذا شئت)، وإلى الأصابع التى تتوحد بلوحة المفاتيح، وتتوحد مع تصورها لنفسها بكونها «محض آلة» لم يصبها العطل!، سواء بوعى، أو بغير وعى، أو بتعليمات مباشرة.

المسألة الثانية تتعلق بكيفية تحويل تلك الآلة لما يبدو يقينيا تمامًا إلى «ملتبس»؛ تحويل «القاتل» إلى ضحية، و«الضحية» إلى مُدان، رغم وضوح الجريمة، وحدوثها بوحشية أمام أبواب «جامعة»، وفى وضح النهار!، بل إعادة تدوير الثنائية، كالنفايات، وإعادة إنتاجها فى ثنائية أخرى، هى: محجبات/ غير محجبات!

سأعود إلى جاورسكى، الذى يرى أن الجماعات الأقوى لا تدخل فى حوار مع الجماعات الأضعف، بل تعزلها عبر إدماجها فى منطقة التابو (المُقدس - المُدنس)؛ حيث تتسم بقدر من اللا تحدد. وبحسب جاورسكى؛ فإن ما يحدث هنا هو: عزل الضحية، عدم الحوار معها (أو مع تلك الطائفة التى تنتمى إليها من النساء) و«إصماتها»، ثم دمجها فى «الالتباس» و«اللا تحدد»؛ لتقع تحت طائلة «التابو» ما بين المُقدس والمُدنس، المحجبة/ غير المحجبة. وما إن يتم ترسيخ «الالتباس» هذا، حتى تنتقل القضية «برمتها» من قاتل/ ضحية، لتحتل مكانها على أرفف «التابو» الوحيد، الذى أصبح يختزل كل التابوهات، ويهيمن بضجيج آلاته على التابوهات الأصيلة التى أقرتها الأديان، والأعراف البشرية من أن «القتل» مدنس، فى شكل أشبه «باحتكار» المعلم هدهد لسوق المخدرات!.

أول ملتقى دولى يناقش

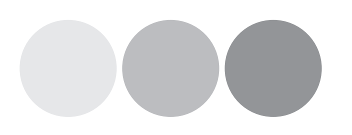
تحقيق مخطوطات التراث الشعبى الإسلامى و القبطى

جلسة واقع التراث الشعبي

عبر أربع جلسات، ومناقشة ما يزيد على عشرين دراسة علمية، شهدها (الملتقى الدولى الأول لتحقيق مخطوطات التراث الشعبى)، والذى عُقد مؤخرًا فى مكتبة الإسكندرية، تم الكشف عن الإهمال الشديد لتراثنا الشعبى المخطوط والمطبوع أيضًا؛ حيث إن حركة تحقيق كتب التراث الأدبية منها والعلمية، لم يقابلها حركة لتحقيق نصوص التراث الشعبى على كثرته وتنوعه، مما تسبب فى ضياع الكثير من المخطوطات والمطبوعات أيضًا بسبب التجاهل والتهميش لعقود طويلة.

أحمد فوزى حميده







نظرًا لأهمية هذه المسألة، وحتى يتم توجيه الأنظار لمخطوطات تراثنا الشعبى الإسلامى والقبطى، قام مركز المخطوطات برئاسة د. مدحت عيسى، بعقد هذا الملتقى، والذى استمرت فعالياته على مدى يومين. وقد جاءت الجلسة الأولى تحت عنوان (التراث الشعبى.. روافده وتجلياته) وأدارها د. مدحت عيسى؛ أستاذ ومدير مركز المخطوطات بمكتبة الإسكندرية، الذى أشار إلى أن الملتقى يأتى ضمن خطة سنوية لمركز المخطوطات، للتباحث حول وضع رسم تصور ذهنى للوعى بتراثنا المخطوط، ودائمًا ما تبدأ الأفكار العلمية بالسؤال؛ لماذا يقيم مركز المخطوطات اليوم هذا الملتقى العلمى الذى عنون بـ (تحقيق نصوص التراث الشعبى الواقع والمنهج)؟؛ لذا كانت الفكرة بضرورة البحث وراء الأصول، وراء المصادر الأولى التى أنتجت هذا التراث الشعبى، بكل روافده، وبكل تجلياته المختلفة، ولأننا شعب يضرب بظهور تاريخه فى الأعماق؛ فإن التراث الشعبى جزءًا أصيلًا من الحضور العربى عمومًا والإسلامى أو القبطى خصوصًا، هذا التراث الشعبى بتجلياته المتنوعة يفرض وجوده فى الذاكرة الجمعية، يفرض وجوده فى التحليل التاريخى، يفرض وجوده فى التعامل بين أطياف المجتمع المختلفة، هذا الوجود أوعز إلينا بضرورة أن نبحث فى المصادر، وأن نحاول الوقوف على المناهج العلمية المتنوعة التى يجب أن يأخذ بها المتخصص فى التراث الشعبى، إذا أراد أن يتعامل مع نص مخطوط من النصوص التراثية المرتبطة بالتراث الشعبى عمومًا.

مشروع وطنى

فى دراسته التى جاءت بعنوان (توثيق التراث الشعبى فى المصادر العربية «مشروع وطنى جدير بالتنفيذ») أكد د. مصطفى جاد، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، أن كتب التراث العربى تحفل بالكثير من عناصر التراث الشعبى المتنوعة على مدى العصور؛ لذلك نسعى لاستخلاص عناصر التراث الشعبى من بطون تلك المصادر، وتصنيفها، وفهرستها، لإتاحتها للباحثين والمهتمين، من أجل ربطها بواقعنا الحاضر.

وهناك الكثير من المحاولات التى نادت بأهمية توثيق التراث الشعبى الموجود بالمصادر العربية، ولعل أهمها وأسبقها محاولات محمد الجوهرى فى دراسته «جمع المادة الفولكلورية من المدونات» عام ١٩٧٥، فضلًا من ببليوجرافيا «مصادر دراسة التراث الشعبى العربى» التى



د. فرج قدرى الفخرانى



الشاعر فيصل الموصلى



د. مصطفى جاد

صدرت عام ١٩٧٨، يليها تجربة عز الدين إسماعيل فى معاجم اللغة، ثم تأتى محاولة مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربى لتوثيق عناصر التراث الشعبى فى المصادر العربية، فى تجربة لم تتم مع غلق المركز عام ٢٠٠٥.

ويمكننا تصنيف مصادر التراث العربى إلى نوعين؛ الأول: مصادر مباشرة فى التراث الشعبى، وهذه المصادر تتضمن مواد شعبية كحكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وكتب السير الشعبية العربية والشعر الشعبى، وهذا النوع يحوى موادًا شعبية صريحة وواضحة.

والنوع الثانى: مصادر تتضمن بعض المواد الشعبية، وهذا النوع لا يعكس عنوانه ما يحتويه من مواد، على نحو ما نجده فى: نهاية الأرب، وصبح الأعشى فى صناعة الإنشا، ومروج الذهب.. إلخ؛ إذ نحتاج لقراءة المصدر كاملا بعناية، لنتوقف من حين لآخر عند فقرة أو أكثر تحتوى معرفة شعبية، أو عادة، أو معتقد، أو حرفة تقليدية ضمن سياق المصدر، الذى قد يكون صاحبه يتناول حادثة ما، أو يصف بلدًا معينة، أو يسرد تاريخ حقبة ما.. الخ.

إن مشروع توثيق التراث الشعبى فى المصادر العربية يحتاج لجهد غير عادى، يبدأ بحصر تلك المصادر والتوثيق الببليوجرافى لها، والبدء فى عمليات استخلاص المعلومات، ثم توثيقها وتصنيفها باستخدام مكنز التراث الشعبى العربى، ثم تأتى مرحلة إعداد قاعدة البيانات وعمليات الإدخال، كما يحتاج إلى تمويل مادى، ووقت، وإطار مؤسسى حتى نستخرج عناصر التراث الشعبى العربى من المخطوطات وكتب التراث، خاصة وأن ضخامة المصادر جعلت من محاولات التوثيق مسألة معقدة تحتاج إلى جهد جماعى ومؤسسى.

ونزعم أن الفرصة مهيأة فى هذه المرحلة لإنجاز هذا المشروع لما يتوفر لدينا من إمكانيات وتقنيات وسواعد مصرية وعربية مدربة تستطيع أن تنهض بهذا العمل المهم.

إحياء الراوى الشعبى

ثم تحدث د. عمرو عبد العزيز منير؛ أستاذ تاريخ الإسلام والعصور الوسطى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، أم القرى، وجامعة جنوب الوادى، عن موضوع (الخيال الشعبى وصناعة التاريخ فى سيرة فتوح مصر المحروسة)؛ حيث أكد أن الروايات الشعبية عن وصول العرب إلى مصر البيزنطية فى أوائل القرن السابع الميلادى نادرة، على الرغم من أن هذه المعارك أدت إلى سقوط أهم معاقل الإمبراطورية البيزنطية فى شمال أفريقيا، وكثيرًا ما كنت أتساءل عن سر خلو فترة وصول العرب لمصر من قصص شعبية تسجل البطولات والمعارك التى خاضها أصحاب الصراع الجديد، وظل السؤال قائمًا. اختفاء مثل هذا الجهد الشعبى فى تسجيل وصول العرب لمصر؟! وكانت المصادر الرسمية ككتاب «فتوح مصر وأخبارها» لابن عبد الحكم (ت ٢٥٧ هـ) تؤول الأمر بأن مصر قد سلمت العرب سلمًا.

وكان هذا هو التصور الراسخ فى السرديات العربية، إلى أن جاء كتاب «فتوح مصر المحروسة على يد سيدى عمرو بن العاص رضى الله عنه»، والذى قدم رؤية ورواية شعبية للوصول العربى الوجه البحرى (مصر السفلى)؛ ليرد على العديد من التساؤلات التى لم تتم الإجابة عليها لسنوات، ويقدم نصًا شعبيًا، ويؤكد أن وصول العرب إلى مصر لم يمر على الوعى الشعبى دون استجابة يقظة وانتباه واع بدور الطبقات الشعبية فى تسجيل يوميات ووقائع هذا الحدث، وأن هذه الأحداث لم تكن سريعة أو عابرة فى الذاكرة الشعبية المصرية.



د. عمرو منير عبد العزيز؛ القس بيجول عبد الله؛ د. مدحت عيسى

مدحت عيسى: يأتى الملتقى ضمن خطة سنوية لوضع تصور ذهنى للوعى بتراثنا المخطوط

وأشار إلى أن هناك حركة نشطة من المتخصصين لتحقيق السير الشعبية العربية، وهو استكمال لحلم د. رجب النجار، والأديب الكبير خيرى شلبى؛ حيث يقوم حاليًا بتحقيق سيرة الحاكم بأمر الله بالمشاركة مع المترجمة والمحققة الألمانية د. كلاوديا أوت.

وأضاف قائلا: نحلم ونهدف إلى تكوين فريق عمل مهم جدًا لإعادة إحياء راوى السيرة الشعبية مرة أخرى، عن طريق تدريب رواة لهذه السير، وتسجيلها باعتبارها كتابًا مسموعًا فى متناول الجميع فى أى وقت، كما نسعى إلى تكوين فريق علمى لإعادة تحقيق الظاهر بيبرس المصرية، وإعادة إحيائها، ورواياتها فى الأماكن الخاصة بالظاهر بيبرس -على سبيل المثال- والموجودة حتى الآن فى القاهرة.

تحديات

أما الباحثة الجزائرية د. أحلام لغريب، جامعة محمد بوضياف بالجزائر، كانت لها دراسة بعنوان (التراث الشعبى المخطوط فى الجزائر الواقع والتحديات)، وأكدت أنها تعالج فى دراستها واقع التراث الشعبى المخطوط فى الجزائر، والإشكاليات التى دارت حوله، والمجهود المبذول من طرف الهيئات المختصة بإعادة تحقيق المخطوطات، مع إبراز أهم الصعوبات التى يواجهها الباحث فى مجال إحياء التراث الشعبى فى ظل التحديات المادية التى تصادفه فى التعامل مع المخطوط كمادة لها خصوصيتها، بالإضافة إلى طريقة الحصول على نسخ المخطوط الشعبى، مع بروز إشكالية الإرث والاحتكار داخل الأسر، دون أن تنسى التطرق إلى أهم مراكز تحقيق المخطوط الشعبى فى الجزائر، وتسليط الضوء على أبرز إنجازاتها.

ترجمة

فى الوقت الذى يعانى فيه التراث الشعبى من التهميش والإهمال عندنا؛ فإنه يلقى اهتمامًا كبيرًا منذ سنوات طويلة من جانب المستشرقين والمترجمين، لذلك كانت هناك مشاركة متميزة فى (ملتقى تحقيق نصوص التراث الشعبى) للأكاديمية والمترجمة الألمانية بروفيسير كلاوديا أوت، والتى تفضل منادتها بخلود أوت، وهى مستعربة ألمانية ومؤلفة ومترجمة وموس يقية. درست كلاوديا أوت الدراسات الإسلامية والعربية والإيرانية وموادًا استشراقية أخرى، حصلت على الدكتوراه فى الدراسات العربية فى أطروحة حول الملاحم العربية بالألمانية من جامعة برلين الحرة، تعمل كلاوديا أوت بشكل منتظم كمؤلفة ومترجمة للعديد من المحطات الإذاعية والصحف منذ عام ١٩٩٢، وكمترجمة أدبية مستقلة من اللغة العربية منذ عام ٢٠٠٠.

أعربت أوت عن سعادتها للمشاركة فى الملتقى، كما أثنت على فكرته خاصة، وأنها وجهت اهتمامها الأدبى والعملى منذ العشرين سنة الأخيرة نحو ترجمة الأدب العربى للألمانية، خاصة الأدب الشعبى مثل سيرة الأميرة ذات الهمة، والتى ترجمتها منذ سنوات، ونالت عنها درجة الدكتوراه، وأعلنت عن صدور ترجمة حديثة قامت بها لأقدم (مخطوط لألف ليلة وليلة)، والتى ترجمتها عن مصادرها العربية الأولى؛ حيث عثرت على أقدم مخطوطة لها غير محققة حتى الآن يرجع تاريخ نسخها لأكثر من ٨٠٠ سنة، وأكدت أنها تترجم الشعر الموجود بألف ليلة بدقة شديدة، وتلتزم ببحور الشعر العربى بكل دقة، خاصة مع ما يحمله من جماليات لفظية وموسيقية عند ترديده.

بعدها تحدث د. محمد محمد عبد السميع كبير باحثين بمركز المخطوطات، مكتبة الإسكندرية عن دراسته التى جاءت بعنوان (مخطوطات موريسكية ذات طابع شعبى)، حول تجربته فى ترجمة التراث الشعبى للمسلمين الأسبان بعد غياب الأندلس؛ حيث مثلت المخطوطات الموريسكية تراثًا خاصًا بالمسلمين المتأخرين الذى عاشوا فى إسبانيا منذ نهاية القرن الخامس عشر وحتى بدايات القرن السادس عشر. ولقد تعددت موضوعات وفنون هذه المخطوطات؛ لتعبر عن الواقع الجديد الذى كان يعيشه الموريسكيون بأبعاده الدينية والعلمية والاجتماعية. ولقد شاع الاعتقاد، عند الحديث عن هذا التراث، أن جل موضوعاته ذات طابع دينى مترجم من العربية إلى الإسبانية الوسيطة «الألخاميادو» أو «الأعجمية»؛ غير أن سبر أغواره ينبئ الباحثين عن موضوعات أخرى لم تنل قدرًا من الاهتمام والدراسة، خاصة فى عالمنا العربى.

لذا؛ أرد فى هذا البحث تسليط الضوء على هذا الجانب الشعبى فى التراث الموريسكى، وأسباب ظهور المخطوطات الموريسكية ذات الطابع الشعبى، مع الإشارة إلى روافدها فى التراث العربى.

ويطالب بضرورة الاهتمام بالتراث الموريسكى المخطوط، خاصة فى عالمنا العربى، مع فهم الطبيعة اللغوية للنص العربى المنقول عنه، والوقوف بعمق على تفاصيل الحقبة التاريخية والظروف الأيدلوجية التى كتب فيها من النص الشعبى الأصلى والنص الموريسكى المتأثر به.

التراث القبطى

كما تم عرض دراسة بعنوان (الأدب الشعبى القبطى: المصطلح وموضوعاته) للباحث أشرف أيوب معوض، الذى أكد أن التراث الشعبى القبطى تراث مصرى قديم وعريق، يتغنى به كل المصريين؛ لأن الثقافة الشعبية القبطية -عامة- هى ثقافة مصرية، وهى لا تعنى ثقافة دينية أو ثقافة مسيحية، بل هى ثقافة شعبية لكل المصريين، جزء مهم من تاريخهم وحياتهم اليومية.

وترتبط فى أحيان كثيرة منها بالديانة المسيحية فى مصر، وهى خاصية مميزة لها، لا تبحث فى الطقوس الدينية نفسها أو الشعائر الدينية، بل بالطقس الشعبى أو الاحتفال الشعبى أو المعارف والآداب الشعبية المصاحبة للشعائر الدينية المسيحية، وبالتالى يتدخل

الطابع المصرى الشعبى فى طريقة التعبير بهذه المناسبات.

ومن خلال البحث الميدانى، وجمع التراث الشعبى من أفواه الناس ومن المخطوطات، ومن معلمى الكنائس، ومن الكتب القديمة، وتحليل النصوص المجموعة وتصنيفها، كان هناك أدب شعبى قبطى، وفى محاولة منا لطرح تعريف مقترح لمصطلح الأدب الشعبى القبطى آخذين فى الاعتبار دراسة مصطلح الأدب القبطى عند كل من يوحنا نسيم، وصموئيل قزمان ودراسات عديدة للأدب الشعبى عمومًا، وعليه؛ فإنه يمكننا تعريف الأدب الشعبى القبطى، وهو الأدب الذى يعبر عن الوجدان الشعبى للأقباط سواء كان شفاهيًا أو مكتوبا، مستخدمًا اللغة القبطية أو أى لغة أخرى، والذى يعبر عن الهوية المصرية للأقباط من أفكار وعادات ومعتقدات، متوارثا جيلًا عن جيل، ويعالج فى معظمه الموضوعات المسيحية، وكلمة (قبطى) لا تعنى لغة فقط وإنما أيضًا تعنى عرقًا، فاللغة وإن كانت إحدى طرق التعبير عن الهوية إلا أنها ليست الوحيدة.

أما تصنيفات الأدب الشعبى القبطى فهى: سير الشهداء والقديسين (الشعرى منها والنثرى) المدائح، القصص، الحكايات الشعبية، النكتة، الأغانى بأنواعها المختلفة (أغانى الميلاد، والختان، والخطوبة والزفاف والزواج)، وأغانى الحجيج، والترانيم والموال، والرقى والأحجبة والتعاويذ، الأمثال القبطية، الدراما الشعبية، الندب (العديد) وقصص الخوارق (معجزات القديسين) وهناك الكثير من النصوص لكل صنف.

مناهج البحث

جاءت الجلسة الثانية تحت عنوان (مناهج البحث والتحقيق)، وقام بإدارتها د. عمرو منير، وتحدث فيها د. خالد فهمى؛ الأستاذ بكلية الآداب، جامعة المنوفية والخبير بمجمع اللغة العربية، عن دراسته التى حملت عنوان (مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره: دراسة فى فكر عبد الحميد يونس)، تتناولت هذه الورقة بالفحص مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره، حدودها، وغاياتها فى فكر أحد رواد الدراسات الفلكلورية المعاصرين، وهو الدكتور عبد الحميد يونس (١٩١٠-١٩٨٨) وسعيًا إلى إنجاز هذه الورقة نتوقف أمام المطالب التالية: أولا؛ عبد الحميد يونس، ووجوه الريادة فى مجال خدمة التراث الشعبى. ثانيًا؛ الوعى المبكر بقضية تحقيق التراث الشعبى ونشره، وخصوصيتها ووظائفها. ثالثًا؛ مناهج تحقيق التراث الشعبى ونشره: خطاب العمليات. رابعًا؛

اسحق الباجوشى، القس بيجول عبدالله، د. خالد فهمى، د. عمرو منير، د. باسم سمير الشرقاوى

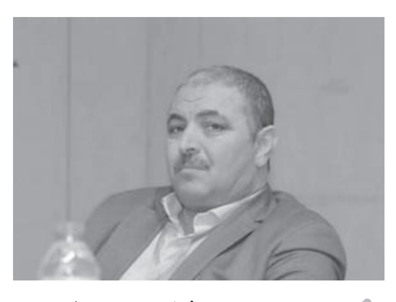


مصطفى جاد: توثيق التراث الشعبى فى المصادر العربية مشروع وطنى جدير بالتنفيذ

العوامل المساعدة على تحقيق التراث الشعبى ونشره. خامسًا؛ وظائف تحقيق التراث الشعبى، ونشره عند عبد الحميد يونس.

والحقيقة أن هذه الدعوة «المتكاملة» المبكرة من جانب الرائد الدكتور عبد الحميد يونس مهمة جدًا لتفردها، ونهوضها على وعى معرفى مختص فى الوقت نفسه.

ثم تحدث د. هشام عبد العزيز؛ الباحث فى التراث الشعبى عن دراسته التى جاءت بعنوان (مخطوطات التراث الشعبى نظرات تطبيقية فى الأدوات والإجراءات المنهجية)، وفيها يحاول استكمال ما قام به عدد من أساتذة علم تحقيق التراث العربى الذين أقدموا على تحمل مسؤولية وضع أسس علم تحقيق التراث، لمساعدة الباحثين على التعاطى الجاد مع المخطوطات، وتعظيم الاستفادة منها، وعلى رأس هؤلاء كان الأستاذ عبد السلام هارون فى كتابه الرائد الذى وضع فيه أسس «علم تحقيق التراث»، وهو العلم الذى لم يأخذ حقه حتى الآن من الاهتمام الكافى فى جامعاتنا ومراكزنا العلمية العربية، ولعل خير شاهد على ذلك هو عدم وجوده فى مناهجنا التعليمية الرسمية فى الجامعات حتى كتابة هذه السطور، اللهم إلا محاولة هنا أو هناك فى بعض المراكز، وعلى استحياء دون تواتر. وإذا كان الأمر كذلك فيما يتصل بعلم تحقيق التراث الرسمى -إن صح التعبير- فما بالنا بالتراث الشعبى، الذى لم يحظ عند تدوينه بالاهتمام الكافى من حيث التوثيق، وذكر أسماء المؤلفين أو النساخ أو تواريخ النسخ أو الظروف السياسية والاجتماعية المتزامنة. فلا شك فى أن حال توثيق المخطوطات المهتمة بالتراث الشعبى العربى أكثر سوءًا من غيرها، وهو ما يجعل حاجتها للتحقيق أكثر، وصعوبة مثل هذا التحقيق أشد. ولقد واجه كاتب هذه السطور كثيرًا من مشاكل التعاطى الجاد مع مثل هذه المخطوطات، بين ناسخ نقل من نسخة أقدم



د. هشام عبد العزيز

فحذف ما رآه «حرامًا، أو عيبًا، أو خارجًا عن أدب الكتابة من إفصاح بذكر عورة أو وصف فاحشة»، وأخرج نصًا جديدًا خاليًا من إشارات عصره وأمارات مجتمعه.

كما تتعرض هذه الورقة إلى مغالطات فى تحقيق التراث الشعبى، كقول البعض: إن كل نسخة مخطوطة تعد رواية بحد ذاتها، وهو مبدأ لا ينبغى القول به بشكل مطلق، فبعض من يقولون بذلك يودون فقط الهروب من مقابلة النسخ الخطية أو عدم تكليف أنفسهم عناء البحث عن النسخ المختلفة لنص واحد، وهو أمر يجب الاحتراز منه.

الحوسبة والرقمنة

تحدث د. فرج قدرى الفخرانى؛ أستاذ الادب الشعبى والفولكلور، كلية الآداب، جامعة جنوب الوادى، عن دراسة بعنوان (حوسبة جزئيات السير الشعبية العربية «الموتيفات»)؛ حيث أشار إلى أن أنظمة حوسبة الأدب الشعبى عامة، تختلف عن جهود كل من مصطفى جاد، وأسعد نديم، وأحمد مرسى لحوسبة عناصر الفولكلور فى مصر، وفيها يمثل الأدب الشعبى أحد أقسام الفولكلور، وذلك فى عدد من النقاط أهمها:

التباين فى مفهوم الوحدة المحوسبة (الواصفات عن جاد والمدخلات عند نديم/ مرسى)، بينما أنواع وحدات حوسبة الأدب الشعبى هى (الطراز Type - الجزء Motif - النوع الإثنوجمالى poetic Ethno).

المدخلات الرئيسة ثابتة فى حوسبة الفولكلور، بينما مرنة فى حوسبة الأدب الشعبى.

حوسبة الفولكور لا تصنف المادة الأدبشعبية



المستعربة الألمانية كلاوديا أوت



د. نبيل حمدى الشاهد

عالميًا، بينما الحوسبة الأدبشعبية تندرج فيها مجالات الفولكلور الأخرى كالعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية وفق تصنيفات عالمية.
تنظر حوسبة الفولكلور إلى السير الشعبية الكتابية كنوع أدبى، بينما تنظر حوسبة الأدب الشعبى إليها كونها زخيرة هائلة من الطرز أو الجزيئات أو الأنواع الأدبشعبية القابلة للتصنيف وفق فهارس عالمية.
وعلى ذلك يكون من الضرورى إعادة النظر فى تصنيف مادة السير الشعبية العربية وفق أنظمة الفهارس العالمية، وتحديدا نظام فهرست جزئيات الأدب الشعبى، الذى دشنه طومسن، وطوره الشامى؛ ليلائم التراث الشعبى العربى والإسلامى.
ثم تحدث د. نبيل حمدى الشاهد الباحث فى التراث الشعبى، عن دراسة بعنوان (مناهج تحقيق الحكايات الشعبية بين رقمنة المخطوطات وعلم النص.. دراسة فى نماذج مختارة)، وأكد أن الحكايات الشعبية أحد أهم فروع الأدب الشعبى الذى لم يحظ بالرعاية الكافية من المؤسسات الرسمية أو الجهات البحثية، ولذلك فالعمل فيه وعليه ما زال يقوم على محاولات فردية، ومن دون رعاية مؤسسية، تعمل على جمعه ودرسه وتخصيص وحدات بحثية مستقلة كوحدات ذات طابع خاص للعناية به، ولذلك؛ فعلى الباحث أن يقنع فى هذه المرحلة بالشعار (وحدى أعمل حتى إشعار آخر.
يسعى هذا البحث لإثارة القضايا المتعلقة بمخطوطات الحكى الشعبى، وعرض مشكلات جمعها وتحقيقها ووضعها فى سياق التاريخ الأدبى، لربطها بدراسة السرديات، بغية الوصول لعمل مشروع بحثى يمتد زمانيًا لما قبل وجود المطابع، ومكانيًا للبحث عن نُسخ الحكايات الشعبية فى المتاحف والمكتبات، لجمعها وتحقيقها وقراءتها قراءة ثقافية، فى محاولة لرسم صورة عن المجتمع، والذهنية التى أنتجتها، والتى ربما أراد مؤلفوها توصيل ما لم تسطع الثقافة الرسمية الإفصاح عنه.

الأقباط بين المدائح والسير

أما الجلسة الثالثة، فقد جاءت تحت عنوان (واقع التراث الشعبى ١) وقام بإدارتها د. خالد فهمى، وكانت الدراسة الأولى بعنوان (المجتمع القبطى السكندرى فى العصر العثمانى.. من خلال سيرة شعبية قبطية تنشر لأول مرة) تحدث عنها د. عمرو رياض (أستاذ الدراسات العربية والإسلامية) ود. عمرو منير (أستاذ مساعد فى تاريخ الإسلام والعصور الوسطى)، وهى سيرة شعبية قبطية مجهولة كانت ضمن مجموعة إبراهام شالوم يهودا (١٧٨٨ — ١٩٥١) العالم اليهودى الفلسطينى، الموسوعى الذى عرف معلقًا وكاتبًا وباحثًا ولغويًا وجامعًا للوثائق النادرة، وتعود أهمية تناول هذه السيرة إلى كونها أولى محاولات تناول السير القبطية، على نحو يتيح لنا الغوص داخل المجتمع القبطى الذى احتفظت الكنائس والأديرة بأغلب أسراره. وهنا يبرز السؤال: هل يمكن أن نزج بهذه السيرة فى مصاف السير الشعبية العربية؟ رغم أن بطل هذه السيرة هو قس، ينتمى إلى طائفة دينية بمدينة الإسكندرية المصرية فى العصر العثمانى؟ وهل وجود قس كبطل للسيرة ينفى عنها صفة «الشعبية» و«التداولية» بين العامة ذات الأغلبية المسلمة؟ وهل امتلكت هذه السيرة القبطية، مقومًا مهمًا فى السير الشعبية العربية، وهو «فكرة البطل»، التى تقوم عليها السير العربية الأخرى، مثل سيرة عنترة بن شداد، والظاهر بيبرس، وعلى الزيبق، وغيرها من السير والملاحم العربية؟ وهل يمكن أن يشكل نص هذه السيرة نصًا موازيًا لتاريخ المجتمع القبطى السكندرى خلال القرن الثامن عشر الميلادى، من باب الآداب والأخلاق، والتعاليم القبطية المنضبطة.
بعد ذلك عرضت دراسة بعنوان (السيرة العربية للقديس «مرقوريوس»: أضواء على التراث الشعبى المسيحى) للباحث د. باسم سمير الشرقاوى؛ رئيس تحرير دورية «التراث العربى المسيحى»، وموضوع الورقة البحثية التى عالجت —لأول مرة— السيرة العربية للقديس «مرقوريوس» (عائلته والقصة العجيبة لاهتدائها، قصة حياته، اضطهاده، استشهاده فى عهد الإمبراطور «داكيوس»، معجزات اكتشاف جسده وتشييد كنيسته، ومعجزات أخرى لاحقة، وسبب ارتباطه بالإمبراطور «يوليانوس الكافر»، وغلق وإعادة فتح كنيسته فى عهد السلطان المملوكى «الناصر محمد بن قلاوون» أعوام ١٣٠١- ١٣١٣، وخبر نقل زخائر جسده لكنيسته بمصر القديمة فى عهد السلطان «قايتباى» عام ١٤٨٨).
التى لم تحقق إلى الآن، وأعمل على ذلك منذ عدة سنوات، وهى تتكون من عدة ميامر ونصوص لكل منها مؤلفه (بطريرك رومية، اثنين من أساقفة قيصرية كبادوكيه، كاهن الكنيسة المعلقة)، ناهينا عن نصوص بدون محرر لها.
سنكتشف مع الدراسة أن أحد هذه النصوص منسوبة لأسقف أحد الكراسى الرسولية الأوروبية (وكأنها مترجمة إلى العربية) وبالفحص تأكد أنها منحولة إليه، ويظل مؤلفها مجهولا، مما يحول النص من دائرة نصوص الأعلام إلى نصوص التراث الشعبى، وفى هذه الورقة البحثية، يسعى إلى إلقاء أضواء على ما يبرز الجانب التراثى الشعبى فى الأدب المسيحى الذى جادت مصر بمخطوطات نصوصه، ناهينا عن بقية الأنواع الأخرى للتراث العربى الشعبى المسيحى على أرض مصر.
ثم قام القس بيجول عبد الله، كاهن كنيسة الأنبا بشاى والأنبا بطرس، بعرض فكرة دراسته التى شارك بها فى الملتقى، والتى حملت عنوان (من التراث الشعبى القبطى... الحكم والأمثال والأدعية فى المخطوطات القبطية)، والذى أشار إلى أن التراث الشعبى القبطى هو من أحد فروع التراث المصرى، والذى لم يحظ بعد بالتوثيق والدراسة والتحليل بالقدر الكافى، وهذا التراث ممتد مع التاريخ ومتفاعل مع الأحداث ومتداخل مع العصور، بل ومع التراث الإسلامى أيضًا؛

حيث التبادل المشترك والموروث الواحد والثقافة التى تصهر فيها الانتماءات والأديان؛ ليظهر التراث القبطى تراثًا مصريًا لا يشابه حتى التراث المسيحى فى الأماكن المسيحية الأخرى، ويخطئ من يظن أن التراث الشعبى القبطى عبارة عن بعض الممارسات التى ترتبط ببعض المناسبات الدينية، بل هو أشمل وأعم من هذا بكثير، فهو مشاركة الشعب فى تحويل الفكر الدينى المسيحى إلى تيار متداخل فى كل الأمور الحياتية للأقباط بمنتهى البساطة فى الأسلوب والعمق فى المضمون، ومن أوجه هذا التراث الشعبى القبطى التى لم تحظ بعد بالقدر الكافى من التوثيق والدراسة: الأمثال الشعبية المتواترة التى تحمل فكرًا دينيًا مسيحيًا، وكذلك الحكم والأدعية التى اعتاد النساخ كتابتها فى المخطوطات، وكذلك بعض الصلوات القصيرة؛ حيث توارث الأقباط بعض الأفكار الروحية والعملية التى ظهرت فى نساخة الكثير من المخطوطات، والتى اعتاد النساخ الأقباط كتابتها فى حواشى المخطوطات من حكم وأمثال مسجوعة وصلوات قصيرة توصل للقارئ رسالة صغيرة مركزة تحمل فكرًا مسيحيًا قبطيًا خالصًا، وبعضها قد يكون أمثالًا دارجة اعتاد كل النساخ كتابتها، ومن التركيب اللغوى لهذه الأمثال والحكم نرى أنها موزونة باللغة العربية دليل كونها موروثًا جديدًا دخل إلى الأقباط، ودليل تمكن الأقباط منها، ومدى تأثر الأقباط بالثقافة المحيطة؛ لتؤكد هذه الأمثلة أن الثقافة المصرية هى البوتقة التى تنصهر فيها الانتماءات الدينية والفكرية لتوحد الشعب المصرى جميعًا.

وتحدث بعده الباحث فى التراث القبطى إسحاق إبراهيم الباجوشى، عن دراسته (الأدب الشعبى الغنائى المدون عند الأقباط بين المدائح والسير والأراجيز)، وقد وجّه التحية للملتقى؛ لأنها أول مرة يتم تخصيص ملتقى لمناقشة تحقيق مخطوطات التراث الشعبى بشكل عام، وتخصيص جلسات لمناقشة مخطوطات التراث الشعبى القبطى بشكل خاص.

وقال: لقد ذخرت بعض المخطوطات والمدونات القبطية بالعديد من المدائح والسير والميامر المسجوعة والقطع الزجلية والأراجيز (أرجوزات: نسبة لبحر الرجز)، والقصائد التعليمية والوعظية، وقد حفظ الأقباط العديد من الحودات التاريخية والحكايات فى مدوناتهم ومكنوناتهم وألحانهم وأغانيهم، ودخلت هذه الألحان والأغانى والميامر إلى حيز التدوين مبكرًا، وكان منها الأدب الشعبى القبطى المدون باللغة العربية، ولقد دونوا العديد من هذه الميامر والمدائح المسجوعة بالطريقة الشعرية المحفوظة، ونظموا أيضًا العديد منها، فتطورت من حيز الحفظ والعزف على الرباب فى المسامرات والميامر والعبادات الشعبية إلى حيز التدوين والكتابة، ووصلت إلينا فى صورة مخطوطات، ووصلت السير فى عدد قليل جدًا منها، مقارنة بمخطوطات المدائح التى قفزت إلى كتب الليتورجية والصلوات الكنسية، وأصبحت تتطبع بكثرة، وسقط من هذه المطبوعات الاهتمام بالأغانى والميامر المسجوعة إلا فيما ندر، ولقد تأثرت تلك المدونات فى تدوينها وتطورها بالسياق التاريخى من ناحية، والسياق الثقافى واللغوى من ناحية أخرى، والسياق الفنى والغنائى الشعبى من ناحية ثالثة.



القس بيجول عبد الله


عمرو منير: نعمل على تنفيذ فكرة إحياء راوى السيرة الشعبية وتقديمها ككتاب مسموع


د. خالد فهمى


أحمد فوزى حميده

واقع التراث الشعبى

شهدت الجلسة الرابعة لهذا الملتقى الدولى والتى جاءت تحت عنوان (واقع التراث الشعبى ٢) مناقشة أربع دراسات، وتولى إدارة الجلسة د. فرج قدرى الفخرانى، وكانت الدراسة الأولى فى هذه الجلسة بعنوان (النميم.. فن القبائل العربية فى جنوب مصر) للشاعر والباحث فيصل الموصلى، ثم تحدث بعده د. شريف على الأنصارى؛ كبير باحثين بمركز المخطوطات، مكتبة الإسكندرية، عن موضوع (الموروث الشعبى فى المخطوطات العلمية «مخطوطات الطب وعلم الفلاحة نموذجًا»)، بعده تم عرض دراسة بعنوان (سيرة الأمير عروس الخيل نموذجًا) للباحث أحمد فوزى حميده، وجاءت الدراسة الأخيرة بعنوان (مخطوط «سيرة على الريق».. دراسة لمنهج التناول وآلية البناء وطريق المعالجة النقدية) إعداد د. أحمد عطية؛ كبير باحثين مركز المخطوطات مكتبة الإسكندرية.

وانتهى الملتقى الذى حرك المياه الراكدة، وكشف عن أهمية العناية بالتراث الشعبى مخطوطًا ومقروءًا، وأعلن د. مدحت عيسى مدير مركز المخطوطات فى مكتبة الإسكندرية عن توصيات خرجت بها لجنة الخبراء، وكلها تؤكد على ضرورة تحقيق مخطوطات التراث الشعبى، وتضافر الجهود لتحقيق هذا الهدف.



فوتوغرافيا: أسامة فاروق

وثائق رحيل نجيب محفوظ

فى ذكراه الـ 16

«جمهورية مصر العربية
وزارة الصحة/ وزارة الداخلية
قطاع مصلحة الأحوال المدنية
إصدار: العجوزة
منطقة: الجيزة
قيد وفاة
الاسم: نجيب محفوظ عبد العزيز أحمد
مكان الوفاة: م الشرطة
تاريخ الوفاة: ٣٠/ ٨/ ٢٠٠٦».

ربما تكون من المرات القلائل التى يدون فيها فى ورقة رسمية ممهورة بختم الجمهورية، اسم نجيب محفوظ كاملًا، رغم أنه كان يوقع فقط باسم «نجيب محفوظ»، سواء على أعماله الإبداعية أو على الأوراق الرسمية طيلة ٣٧ عامًا، وهى فترة عمله كموظف، كما كانت تصدر له القرارات الجمهورية باسمه المفرد فقط، مثلما أصدر له الرئيس الراحل جمال عبد الناصر القرار الخاص بتوليه رئاسة مجلس إدارة مؤسسة السينما، لكن فى شهادة وفاته تنتصر البيروقراطية المصرية؛ ليُكتب اسمه كاملًا، إعلانًا برحيله، الذى شهد انتصارًا بيروقراطيًا آخر -سنستعرض تفاصيله بدقة فيما بعد- متعلقًا بمراسم جنازته وتوديعه لمقبرته.

وبمناسبة مرور ١٦ عامًا على رحيل نجيب محفوظ، نستعيد المشهد كاملًا بكافة تفاصيله وتداعياته، كما ننشر للمرة الأولى ما أطلق عليه بـ «وثائق الرحيل».

طارق الطاهر



الشيخ د. على جمعة وجمال الغيطانى فى مسجد الحسين

1

فى الثامنة من صباح ٣٠ أغسطس ٢٠٠٦، كانت مستشفى الشرطة بالعجوزة، محط أنظار العالم أجمع، ففى هذا التوقيت أعلن رسميًا عن وفاة صاحب «الثلاثية» بعد أن قضى محفوظ ٢١ يومًا فى هذا المستشفى، بعد أن نقل إليه، إثر سقوط فى منزله؛ لكن حالته الصحية تدهورت، ومنذ ١٠ أغسطس كانت عناوين الصحف التى تابعت حالته لا تخرج عن «تدهور صحة نجيب محفوظ»، وفى المتن: «خلل فى وظائف الكلى والتهاب رئوى مصحوب بدرجة حرارة عالية واستمرار فى حالة فقدان الشهية»، وتوالت العناوين منذ ١٧ أغسطس: «تدهور حاد فى صحة نجيب محفوظ» ووضعه على جهاز التنفس، «الرئيس مبارك يتصل بمحفوظ للاطمئنان» وفى المتن إشارة إلى اتصال مبارك بإدارة المستشفى، وفى ٢٥ أغسطس: «حالة محفوظ حرجة جدًا»، وفى ٣٠ أغسطس الإعلان عن الوفاة، ليكون المانشيت الرئيسى يوم ٣١ أغسطس للصحف المصرية هو رحيل محفوظ، ففى صدر الصفحة الأولى وفوق ترويسة جريدة الأخبار كتبت: «رحيل نجيب محفوظ، تشييع جثمان الأديب العالمى ملفوفًا بعلم مصر فى جنازة عسكرية اليوم، مبارك ينعى محفوظ لمصر والأمة العربية والعالم».

كان الإعلان عن رحيل محفوظ كفيلًا بأن تتجه أنظار العالم صوب المحروسة؛ فلعدة أيام متتالية، كانت مصر ضيفًا على كبريات الصحف ووكالات الأنباء، وقد صدرت مئات البيانات التى تعزى مصر «شعبًا وحكومة» فى فقيدها الغالى.

وأثناء هذا الزخم، وبينما العالم ينتظر جنازة نجيب محفوظ، وفى الأذهان الجنائز الخاصة بكبار السياسيين ومشاهير الفن والأدب، يحدث ارتباكًا لدى الدولة المصرية فى تعاملها مع هذه الجنازة؛ إذ تعلن رئاسة الجمهورية إقامة جنازة عسكرية تنطلق من مسجد آل رشدان، ليصطدم هذا الإعلان بوصية محفوظ، بخروجه من مسجد الحسين، ليتم حل توافقى أو تلفيقى، ليصلى عليه فى الحسين فى العاشرة صباح ٣١ أغسطس، وسط عدد قليل من محبيه.

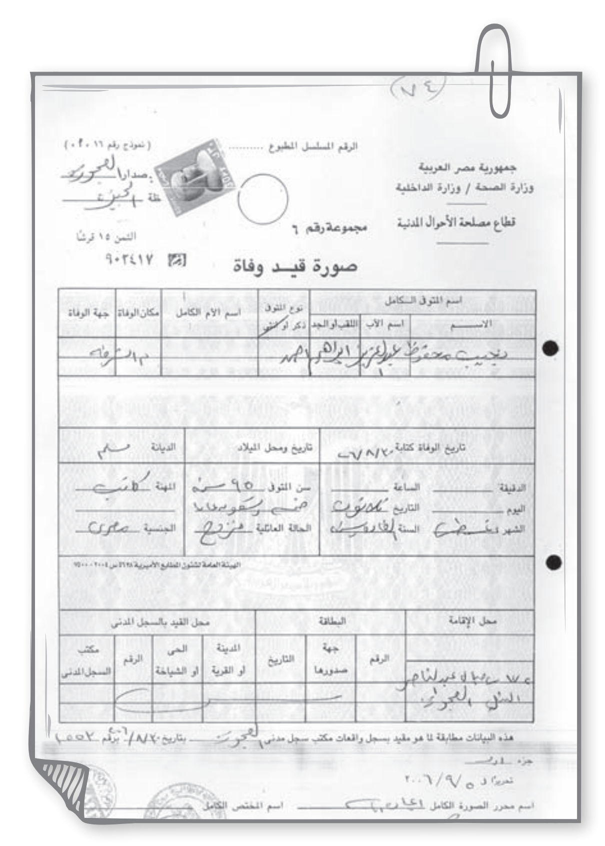
وبعيدًا عن التغطيات الرسمية من قبيل: «مصر تودع نجيب محفوظ/ مبارك تقدم المشيعيين فى جنازة عسكرية مهيبة للأديب العالمى/ وداع شعبى للفقيد بعد أداء الصلاة على جثمانه بمسجد الحسين/ العالم يعبر عن حزنه لرحيل أديب نوبل»، ولكن جاء الانتقاد الأول لهذه الجنازة، صباح يوم ٣ سبتمبر أو بمعنى أصح صباح الأول من سبتمبر، وهو اليوم التالى للجنازة مباشرة، عندما صدرت أخبار الأدب (التاريخ الرسمى، صباح كل أحد، أما الجريدة فتصدر فعليًا صباح الجمعة)، وفى صفحتها الثانية عنوان محايد: «ودعت مصر صباح الخميس محفوظ فى جنازتين»..

وفى بداية التغطية: «ودعت مصر صباح الخميس الماضى عميد الرواية العربية نجيب محفوظ فى جنازتين: شعبية بالحسين حسب وصيته، أعقبتها الجنازة الرسمية التى تقدمها الرئيس مبارك ورجال الدولة»، وفى المتن -أيضًا-: «فى الميدان نحو الثلاثمائة شخص ينتظرون وصوله، نصفهم مندوبو المحطات الفضائية والوكالات، وهو عدد لا يتناسب أبدًا مع المحبة التى يحملها

فى شهادة وفاته وجنازته تنتصر البيروقراطية المصرية



الجثمان فى طريقه داخل المسجد للصلاة عليه



جمهورية مصر العربية
وزارة الصحة / وزارة الداخلية
قطاع مصلحة الأحوال المدنية

الرقم المسلسل المطبوع .... (نموذج رقم ١٦ ٠٢٠)

مجموعة رقم ٦

الثمن ١٥ قرشًا

٩٠٣٤١٧

صورة قيد وفاة

اسم المتوفى الكامل: الاسم	اسم الأب	اللقب أو الجد	نوع المتوفى ذكر أو أنثى	اسم الأم الكامل	مكان الوفاة	جهة الوفاة
نجيب محفوظ	عبد العزيز	ابراهيم				

تاريخ الوفاة كتابة	تاريخ ومحل الميلاد	الديانة
الدقيقة / الساعة / اليوم / التاريخ / الشهر / السنة	سن المتوفى ٩٥ سنة / الحالة العائلية متزوج	مسلم / المهنة كاتب / الجنسية مصرى

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

محل الإقامة	البطاقة: الرقم	جهة صدورها	التاريخ	محل القيد بالسجل المدنى: المدينة أو القرية	الحى أو الشياخة	الرقم	مكتب السجل المدنى

هذه البيانات مطابقة لما هو مقيد بسجل واقعات مكتب سجل مدنى العجوزة بتاريخ ٢٠٠٦/٨/٢٠ برقم

جزء

تحريرًا فى ٢٠٠٦/٩/٥

اسم محرر الصورة الكامل .... اسم المختص الكامل

شهادة الوفاة

شهادة الوفاة صدرت بمهنة «كاتب» وليس «موظف على المعاش»

المصريون لنجيب محفوظ، أو حتى أبناء الجمالية؛ لكن الإعلان عن الجنازة الشعبية والخروج من الحسين طبقًا لوصيته جاء متأخرًا، كما أن الموعد مبكر وغير معتاد».

فى هذه التغطية جاءت الإدانة الواضحة، من واحدة من الشخصيات العادية، التى تقطن حى الحسين، والتى كانت نماذجه مستوحاة فى الكثير من أعماله من مثل هذه

من المرات القلائل التى يكُتب فيها اسم محفوظ رباعيًا

الشخصيات، وهى الحاجة تركية الكحكى التى: «كانت تشرح لسيدة أخرى تتسأل عن سر الضجة ووجود الحرس بكثافة فى الميدان، دى جنازة الكاتب الكبير نجيب محفوظ.. أنت مش عارفاه ولا إيه يا حاجة؟ قالت الأخرى: والله ما أنا دريانه بحاجة! الحاجة تركية شرحت لها أن هذه جنازة شعبية.. وفيه واحدة تانية فى مدينة نصر، بس دى للناس الشعبيين اللى زيى وزيك. يعنى اللى بيحب نجيب بصحيح بيجى هنا. الحاجة قالت إنهم عملوا زيطة لرمسيس الثانى ونجيب محفوظ ليس أقل منه، وكان يجب أن يأخذ اهتمامًا أكبر. وأخرجت الحاجة تركية من كيس يدها مصحفًا قالت إنها منذ خرجت من بيتها فى الصباح الباكر وهى تقرأ له سورة يس، وتدعو له بالجنة، لأنه كتب عنا جميعًا، عن الفقير والغفير والوزير والرئيس».

كما سجل تقرير أخبار الأدب، مراسم الجنازة الرسمية التى «كانت الدولة المصرية كلها حاضرة، تقدم المشيعين الرئيس مبارك، ورئيسى مجلسى الشعب والشورى، ورئيس الوزراء، وعدد كبير من الوزراء، وعمرو موسى أمين عام جامعة الدول العربية. وشارك قداسة البابا شنودة مراسم التشييع عدد من المثقفين، بينهم: محمود أمين العالم، ميلاد حنا، أحمد عبد المعطى حجازى، صبرى حافظ، جابر عصفور، خيرى شلبى، إبراهيم أصلان، سعيد الكفراوى، عبد الرحمن أبو عوف، محمد عبد السلام العمرى، حمدى السكوت، سعد أردش، وعبد الرحمن يوسف. إلى جانب من رافقوا الموكب من الحسين، وبينهم: توفيق صالح، الغيطانى، القعيد، ومحمد سلماوى، كما حضر الدكتور عبد المنعم أبو الفتوح عضو مكتب الإرشاد لجماعة الإخوان المسلمين. فى آل رشدان آم المصلين شيخ الأزهر-أيضًا- وحمل أفراد من الشرطة العسكرية الجثمان، ووضعوه على عربة مدفع تعود إلى القرن التاسع عشر، يصفها صفان من المسلات تجرها ستة خيول عربية سوداء، يتقدمها حصان سابع، وقد وقفت بين حرس الشرف الذى اصطف على الجانبين. تقدم الموكب حملة النياشين والجوائز التى حصل عليها نجيب محفوظ، وبينها قلادة النيل أعلى تكريم مصرى، وانطلق الموكب بعد ذلك إلى مدافن الأسرة بطريق الفيوم؛ حيث كانت جوقة شرف فى استقبال الجثمان، وأطلقت إحدى وعشرين طلقة لن تكون آخر تكريم للكاتب الباقى بأعماله».



المواطنون فى ميدان الحسين لإلقاء نظرة الوداع على نجيب محفوظ

2

وبعيدًا عن التغطيات الصحفية، كان هناك ألم شديد بين المثقفين لحرمانهم وحرمان المواطنين من المشاركة فى جنازة معشوقهم نجيب محفوظ، وفى عنوان لافت للنظر كتبت بعد أقل من أسبوع على مراسم الجنازة، د. رضوى عاشور مقالًا لاذعًا بجريدة الكرامة «المحسوبة على المعارضة»، يوم ٦ ديسمبر، وجاء فى صفحة كاملة بعنوان «د. رضوى عاشور عن وداع لم يتم.. هل تحمل بطاقة دعوة لحضور جنازة نجيب محفوظ»، لم تكن الجرأة فقط فى إدانة المشهد، بل فى مقدمة المقال الذى قدمت فيه رؤيتها لنجيب محفوظ –التى قد يختلف معها البعض– الذى صورته بأنه لم يكن «صداميًا، ولم يعرف عنه أنه اتخذ مواقف احتجاجية صارخة تجاه الحكومات المتعاقبة على مصر طوال العقود الممتدة من شبابه إلى شيخوخته، بل اختار أن ينقل رؤيته فى الغالب الأعم عبر بنية نصه وشخوصياته الروائية، وأفعالها المتشابكة التى تنتج فى نهاية المطاف قصده ومواقفه السياسية والوجودية. والحق أنه كان يجمع بين «الحكمة» الدارجة بين الكثير من المصريين بالبعد الواقى عن الاشتباك بالسلطة الحاكمة، وتقاليد الليبرالية، تنقل عن طيب خاطر أراء المختلفين معه». وتستعرض عاشور ملابسات الجنازة الرسمية والشعبية والمأزق الذى وقعت فيه الدولة، حينما أعلنت عن جنازة رسمية دون أن تعرف بأنه أوصى: «بخروج جنازته من مسجد الحسين؛ ليكون الوداع الأخير فى الحى الذى ولد وتربى فيه وارتبط به، وليكون مثوى الحسين؛ الشهيد الأعظم فى الوجدان الشعبى المصرى، وفى نصوص نجيب نفسها، هو آخر نقطة أرضية يتوقف فيها قبل النزول إلى القبر. وربما عندما أوصى نجيب بذلك، رأى بعين الخيال نفسه بين أهله ومحبيه فى رحاب المكان الأليق محاطًا بدفئهم ودفئه، يحملونه فى موكب وتيد كبير جليل يليق برجل عاش قرنًا وأنجز بموهبته وجده وتفانيه إنجازًا كبيرًا فى الثقافة العربية الحديثة، ولكن حكومتنا (فريدة زمانها على ما أعتقد) سارعت بالإعلان عن جنازة عسكرية تنطلق من مسجد آل رشدان»، وهو مسجد للقوات

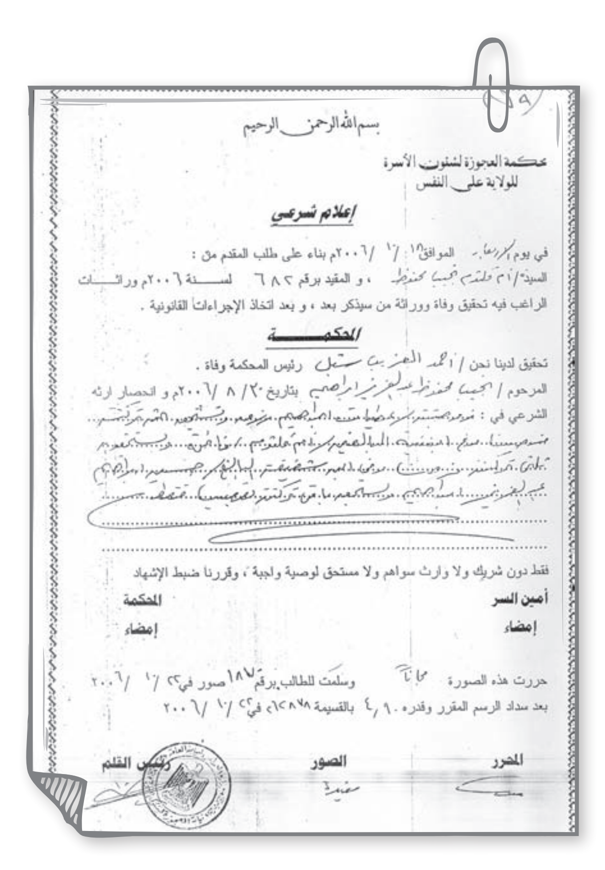
الجنازة لم يرض عنها المواطنون والمثقفون:

«أخبار الأدب»: العدد لا يتناسب أبدًا مع المحبة التى يحملها المصريون لمحفوظ أو حتى أبناء الجمالية

الحاجة تركية الكحكى: عملوا «زيطة» لرمسيس الثانى ونجيب محفوظ ليس أقل منه



رضوى عاشور تتسائل: هل تحمل بطاقة دعوة لحضور جنازة نجيب محفوظ؟!



بسم الله الرحمن الرحيم

محكمة العجوزة لشئون الأسرة
للولاية على النفس

إعلام شرعي

في يوم [illegible] الموافق ١٦/ ١٠/ ٢٠٠٦م بناء على طلب المقدم من :
السيد/ [illegible] نجيب محفوظ ، و المقيد برقم ٦٨٢ لسنة ٢٠٠٦م وراثات
الراغب فيه تحقيق وفاة ووراثة من سيذكر بعد ، و بعد اتخاذ الإجراءات القانونية .

المحكمة

تحقق لدينا نحن / [illegible] رئيس المحكمة وفاة .
المرحوم / نجيب محفوظ عبد العزيز ابراهيم بتاريخ ٣٠/ ٨/ ٢٠٠٦م و انحصار ارثه
الشرعي في : [illegible]

فقط دون شريك ولا وارث سواهم ولا مستحق لوصية واجبة ، وقررنا ضبط الإشهاد

أمين السر	المحكمة
إمضاء	إمضاء

حررت هذه الصورة مجانًا وسلمت للطالب برقم ١٨٧ صور في ٢٢/ ١٠/ ٢٠٠٦
بعد سداد الرسم المقرر وقدره ٤,٩٠ بالقسيمة ٨٧٨٢٨٢١ في ٢٢/ ١٠/ ٢٠٠٦

المحرر	الصور	رئيس القلم

إعلام الوراثة

بعد عامين من الرحيل.. سيد البحراوي يكتب: متأكد أنه هو شخصيًا لم يكن راضيًا عن جنازته



المسلحة فى مدينة نصر، وعندما علمت بأمر الوصية خرجت من المأزق الذى وقعت فيه بإعلان لاحق مساء يوم الوفاة، فقررت أن يشيع الجثمان مرتين فى جنازتين، جنازة سمتها شعبية تصلى على الجثمان حسب الوصية فى مسجد الحسين وتشيعه منه، وأخرى أسمتها رسمية تعقب الأولى، تحضرها الدولة، ورئيس الدولة، والحكومة، ورئيس الحكومة».

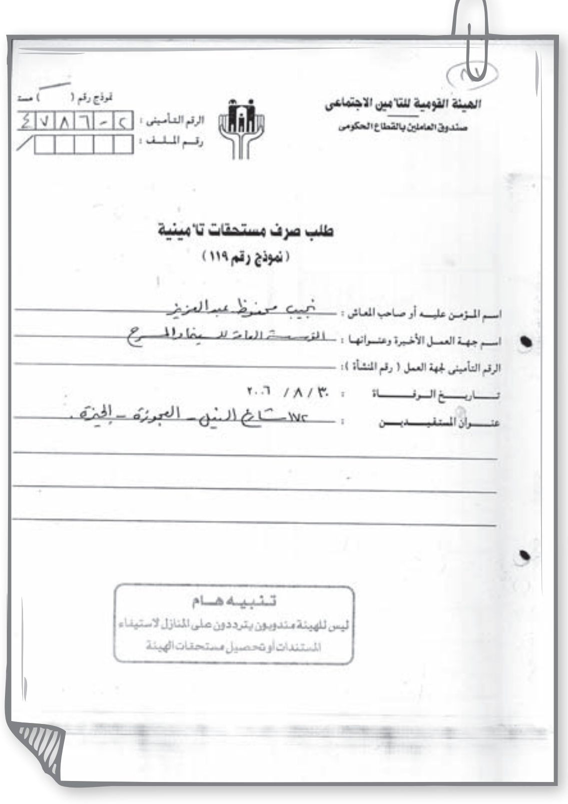
وبحزن شديد تدين رضوى عاشور المشهد برمته، ويصل إلى أن تدين الجميع بما فيه هى شخصيًا، وذلك عندما اختتمت مقالها بهذه الفقرة: «أما نحن فربما أخطأنا فى حقك، ربما كان علينا أن نفعل ما فعله طلاب كلية طب جامعة القاهرة (جامعة فؤاد الأول آنذاك) بجثمان زميلهم عبد الحكم حراجى شهيد انتفاضة الطلاب فى نوفمبر ١٩٣٥ فأخفوا جثمان زميلهم فى القصر العينى؛ ليتمكنوا من تشييعه فى جنازة شعبية حقًا تليق به، وكرروا الأمر عام ١٩٤٦ مع زميلهم الشهيد محمد على أحمد، ولكننا يا عم نجيب قلنا إنك لم تتصادم مع الحكومة، ولم ترحل فى انتفاضة طلابية، كانت تهتف ضدها، وتصورنا أنها لن تفعل بك ما فعلت. أخطأنا يا عم نجيب وداعًا».

3

مشهد الجنازة بكل تداعياته لم يغب عن المثقفين والمهتمين بأدب نجيب محفوظ، وقد تكررت الإدانة بعنف فى العدد الأول من دورية نجيب محفوظ، الذى صدر بعدما يقرب العامين من رحيله، عن المجلس الأعلى للثقافة، وكان أمينه فى ذلك الوقت د. جابر عصفور، وهو -أيضًا- رئيس تحرير هذه الدورية (قبل أن يتولى رئاستها فيما بعد د. حسين حمودة)، فى هذا العدد الذى حمل عنوان «الخطوة الأولى»، وفى باب «شهادات» كتب د. سيد البحراوى مقالًا بعنوان وحيد «الجنازة»، جاء فيما يقرب من ٣٠٠ كلمة، أدان فيه بعبارات حادة وواضحة وصريحة السلطة السياسية (وكانت هذه السلطة هى ذات السلطة القائمة آنذاك)، ومما جاء فى المقال: «الجنازة التى احتارت السلطة السياسية فى صياغتها، فقد خرجت فى النهاية مهزلة بكل المقاييس. جنازة رسمية يمنع عنها المواطنون الراغبون، ويشارك فيها القائد الأعلى للقوات المسلحة لمدة خمس دقائق، ولا يصاحب الجثمان إلا نفر ممن سمحت لهم مشيئة الرب. لم يرض المثقفون، حتى من أعوان السلطة، بهذه الجنازة، وكذلك المواطنون، الذين رأوا فى نجيب محفوظ صورة لهم، لكن السلطة التى لم يبتعد عنها نجيب محفوظ طيلة حياته إلا نادرًا رأت أنها وارثته الرمزية الوحيدة، وليس من حقه أن يسبب لها المشاكل فى موته مثلما اعتاد فى حياته، ومع ذلك؛ فأننى متأكد أنه هو شخصيًا لم يكن راضيًا عن هذه الجنازة، ولو عرف بأمرها فى بداية حياته لاختار طريقًا آخر».



الجثمان يخرج من المسجد



الهيئة القومية للتأمين الاجتماعى
صندوق العاملين بالقطاع الحكومى

نموذج رقم ( ) مستند

الرقم التأمينى : ٢-٦٨٧٤
رقم الملف :

طلب صرف مستحقات تأمينية
(نموذج رقم ١١٩)

اسم المؤمن عليه أو صاحب المعاش : نجيب محفوظ عبد العزيز
اسم جهة العمل الأخيرة وعنوانها : المؤسسة العامة للسينما والمسرح
الرقم التأمينى لجهة العمل (رقم المنشأة) :
تاريخ الوفاة : ٣٠/٨/٢٠٠٦
عنوان المستفيدين : ١٧٢ شارع النيل - العجوزة - الجيزة

تنبيه هام
ليس للهيئة مندوبين يترددون على المنازل لاستيفاء المستندات أو تحصيل مستحقات الهيئة

طلب صرف التأمين

يتقاضى معاشه من المؤسسة العامة للسينما والمسرح

4

أعود إلى استكمال ما ورد بوثيقة الوفاة، أو بمصطلحها الرسمى «قيد وفاة»، فبعد ذكر الاسم كاملًا، ومكان وتاريخ الوفاة، يتم تحديد سن المتوفى بـ «٩٥» سنة «خمسة وتسعون عامًا»، الحالة العائلية: متزوج، الديانة: مسلم، المهنة: كاتب، الجنسية: مصرى، محل الإقامة: ١٧٢ ش جمال عبد الناصر.. المنيل.. العجوزة».

والسؤال: كيف دون فى شهادة الوفاة «كاتب» وهو موظف سابق فى وزارة الثقافة، بدأ رحلته الوظيفية عقب تخرجه فى قسم الفلسفة بكلية الآداب بالجامعة المصرية عام ١٩٣٤، وقد خاض تجربة وظيفية فريدة ولا تتكرر كثيرًا؛ إذ عُيِّن فى ثلاث وزارات، بدأها كاتبًا بإدارة الجامعة المصرية فى الفترة من ١٩٣٤- ١٩٣٩، ووقتها كانت تابعة لوزارة المعارف، ثم انتقل لوزارة الأوقاف ١٩٣٩ — ١٩٥٧، ثم وزارة الثقافة بمختلف مسمياتها من ١٩٥٧ إلى أن أحيل



محمد سلماوى قريبا من «الجثمان»

القاضى أحمد شبل من حدد الورثة الشرعيين

للتقاعد فى ديسمبر ١٩٧١، وفى الأخيرة تحديدًا شغل العديد من المناصب المهمة، منها: مدير إدارة الرقابة على المصنفات الفنية، مدير عام مؤسسة السينما، رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما بقرار من الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، ورغم أنه قرار جمهورى؛ لكنه صدر باسم نجيب محفوظ «مفردًا»، فى واقعة نادرة أو منعدمة الحدوث فى الأوراق الرسمية، وآخر مناصبه مستشار وزير الثقافة، إلى أن أحيل للمعاش، وظل يتقاضى معاشه هو وورثته من بعده من المؤسسة العامة للسينما والمسرح، وذلك طبقًا «لاسم جهة العمل الأخيرة»، كما جاء فى أوراق الهيئة العامة للتأمين الاجتماعى «صندوق العاملين بالقطاع الحكومى».

إذن، لماذا ورد فى شهادة الوفاة أنه «كاتب»، يرجع ذلك إلى أنه بعد خروج محفوظ للمعاش، قرر الكاتب الكبير محمد حسنين هيكل رئيس مجلس إدارة مؤسسة الأهرام آنذاك، توقيع عقد مع نجيب محفوظ، وبناء عليه غير وظيفته فى بطاقته، وكذلك ورد فى بطاقته الانتخابية أنه «كاتب بالأهرام»، وهى البطاقة الموجودة حاليًا، فى مقتنياته الشخصية بمتحفه بوكالة «أبو الدهب» بالقرب من جامع الأزهر الشريف.

5

وبعد صدور شهادة الوفاة، اتجهت ابنته أم كلثوم إلى محكمة العجوزة لشئون الأسرة للولاية على النفس، لاستخراج الإعلام الشرعى، وبالفعل يصدر القاضى أحمد شبل رئيس المحكمة، حكمه بانحسار إرثه الشرعى فى زوجته السيدة عطيات إبراهيم، وابنتيه أم كلثوم وفاطمة، وابن شقيقته حسين إبراهيم عبد العزيز فقط «دون شريك ولا وارث سواهم مستحق لوصية واجبة».

فى الحكم السابق وطبقًا للشرع والقانون، أُدخل ابن شقيقته ضمن الورثة الشرعيين، وهذا الأمر يذكرنى بعطاء نجيب محفوظ الممتد –فى حياته– لأفراد عائلته، فأثناء عمله فى وزارة الأوقاف سجل فى أوراق رسمية من يعولهم، وكان وقتها «أعزب»، وقد علقت على هذه الأوراق فى كتابى «نجيب محفوظ بختم النسر»؛ الصادر عن الهيئة العامة للكتاب بالآتى: «أوراق محفوظ الرسمية هى جزء أصيل من سيرته وتكوينه، فقد وردت فيها تفاصيل كثيرة، تتعلق بتركيبته الاجتماعية ومسئولياته تجاهه، فبعد أن خلت الأوراق الخاصة بحالته الاجتماعية فى خانة «من يعول» من ورود أى اسم، وذلك فى فترة الثلاثينيات عند تعيينه بالجامعة، تتغير هذه الحالة فى الأربعينيات؛ ليسجل فى عام ١٩٤٤ أن حالته الاجتماعية «أعزب». أما فى خانة عدد الأقارب الذين يعولهم وصلتهم به، فكتب خمسة أقارب؛ والدة وأختين ووالديهما، وفى توضيح أكثر يسجل فى ورقة رسمية تحت عنوان «إقرار»، وفى بند: عدد الأقارب الذين أعولهم وصلتهم بى: خمسة، وهم أم وأختان وابن أخت وبنت أخت».

ولا شك أن الاكتشافات حول نجيب محفوظ «سيرة وإبداعًا» لن ولم تتوقف؛ لتنوعها وتفردها.



سمير الفيل

روائى

أبو العلا السلامونى.. سؤال الكتابة

محمد أبو العلا السلامونى (مواليد دمياط ٣/ ١/ ١٩٤١)، ورحلته مع المسرح طويلة، وقد قابلته فى معرض القاهرة الدولى للكتاب منذ عامين، مع حفيد له، فأخرج من حقيبته كتابًا، قدّمه لى بأريحية بالغة، عنوانه «تجربة الكاتب المسرحى»، صادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٨، تقديم الدكتور حسن عطية.

يقول الدكتور عطية فى مفتتح التقديم: «حينما يصل الكاتب لمرحلة ما من الكتابة الإبداعية الرصينة، يقف متأملًا ما كتبه، وينظر من شرفة الزمن متذكرًا ما فعله لمهنة الكتابة التى أدت لهذا الإبداع المتأمل له، مما يفجر أمامه عدة أسئلة حول قيمة ما كتبه، وعن استمرارية علاقته به أمام دعوات ما بعد حداثية تعلن انفصال الكاتب عما كتبه». يواصل الدكتور حسن عطية تقديمه للكاتب بقوله: «هو نتاج مجتمعه فى لحظته الزمنية، وهو أب شرعى لكل ما أخرجه للنور من نصوص درامية».

يتحدث السلامونى عن مراحل التكوين، مستحضرًا تقديم «جماعة أبناء المسرح» المنبثقة من رابطة التعليم الابتدائى، عرضًا مسرحيًا باسم «الشمس وصحراء الجليد» عام ١٩٦٥، من تأليف: يسرى الجندى. عرضت المسرحية برأس البر، ولم يُكتب لها التوفيق؛ لأن العرض لم يكن يناسب جمهور المصطفين.

قدم السلامونى مسرحية «أبو زيد فى بلدنا»، وقد ناقشت بعمق مشاكل الفلاحين، وعُرضت بنجاح فى أغلب أقاليم مصر. هذا معناه أن واحدًا من أقطاب مجموعة المسرح الوليدة تجاوز إحباط التجربة الأولى. يشير الكاتب فى فصل من فصول الكتاب إلى أنه كان يميل إلى خوض المسابقات الأدبية، وينوه إلى أهميتها وتأثيرها فيما يكتبه الكاتب المسرحى، وفيما يمارسه من تجارب فى تطوير أفكاره وأدواته الدرامية، فالمسابقات ليست بدعة، وإنما نشأت مع نشأة الفن المسرحى منذ عصر الإغريق.

يستعرض الكاتب الكبير محنة المثقفين عند عرض مسرحية «رواية النديم عن هوجة الزعيم» ببورسعيد، وكيف تم القبض على عدد من المثقفين الموقعين على بيان ينددون فيه بما وصل إليه حال الثقافة المتردية فى عصر الانفتاح، كان منهم، يودع فى السجن مع عدد من رموز ثقافية مهمة. يذكر وجوده داخل زنزانة بسجن الزقازيق، وهناك لقطة يثبتها الكاتب خلال المحنة، فقد صعب عليهم التواصل مع الأهل؛ فاضطروا لكتابة الرسائل وقذفها من النوافذ لتقع بين أيدى المارة فيأخذونها، ويضعونها داخل أظرف بريد، ويشترون من مالهم الخاص الطوابع؛ لتصل الرسائل للأهل، وهو ما يؤكد سماحة وطيبة هذا الشعب الجميل.

يتحدث الكاتب عن معضلة البحث عن شكل مسرحى، فيتحدث عن مسرحية «الحريق»: هى مسرحية استوحيتها من طقس شعبى كانت تمارسه الطبقات الشعبية فى منطقة القناة والمناطق القريبة منها فى شمال وشرق الدلتا، هذا الطقس يدور حول «دمية اللنبى»؛ حيث يقوم شباب وصبية الحى أو القرية بصنع دمية فى صورة حجم إنسان مستخدمين فى ذلك الأقمشة القديمة.. بالطبع نعرف بقية الطقوس؛ حيث توضع الدمية فى ميدان عام، وتضرم فيها النيران مع الترنم بأنشودة شعبية.

لحظة الانفراج الكبير جاءت مع قراءة عبدالرحيم الزرقانى لمسرحية «الثأر ورحلة العذاب»، وقد أخرجها بنجاح. عنها كتب فؤاد دوارة: «عودة الكلمات النبيلة إلى مسرح القطاع العام»، وكتب أحمد عبد الحميد: «هذه اللغة الدرامية الشاعرة لا توجد عادة إلا فى المسرح العظيم».

أما بالنسبة لى كمشاهد؛ فسأتوقف قليلًا عند مسرحية حضرت افتتاحها بالمسرح القومى بالقاهرة، هى «رجل فى القلعة»، فقد حضرت من دمياط لمشاهدتها، وبت ليلتها عند صديقى الكاتب محمد الشربينى، ليلة العرض قابلت صبرى موسى الذى قدمنى لعطيات الأبنودى، وكان معها طفلة هى أسماء يحيى الطاهر عبد الله، ذكرتها بزيارتى المتكررة لعبد الرحمن الأبنودى عام ١٩٦٩.

بالمناسبة كان فى مدخل المسرح معرض لعناصر ديكور صممها طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية، منها لوحتان لابن مدينتنا مجدى الموافى شاهين الذى رحل مبكرًا.

استخدم الكاتب شكل اللعبة المسرحية فى تناول الأحداث التاريخية بشكل معمق وبروح ساحرة. أتصور أن هذا العرض يمكنه البقاء لمائة سنة قادمة، خاصة أنه يتضمن تقنية المسرح داخل المسرح، كما يحتشد بعناصر الصراع بين محمد على وعمر مكرم، وكل منهما بطل تراجيدى.

ما زال السلامونى بيننا يمدنا بفيض من كتاباته السامقة، أطال الله عمره، ووهبه الصحة والعافية وراحة البال.



43
• أغسطس 2022
• العدد 383
الثقافة الجديدة
ملف العدد
أسواق
المعز
العامرة
رحلة إلى
زمن مضى
ثناء رستم

**الأسواق
فى العالم كله تعكس صورة واضحة
عن طبيعة الشعب ومدى ازدهاره، وتحكى بوضوح
حالة أمال وأحلام الشعب وآلامه ومشكلاته أيضًا؛ ففى السوق
تجتمع كل طبقات الشعب، يتحدثون ويتجادلون ويتعاركون لأسباب
تعكس حالتهم وأحوالهم، ومنذ بداية تأسيس شارع المعز لدين الله الفاطمى
أصبح للشارع طابع محدد، فقد كان له طابع طبقى مقتصر على سكن الخليفة
والأمراء والقبائل الموالية للحاكم، وكانت هناك عشرون حارة، كل واحدة منها مخصصة
لسكن قبيلة من القبائل التى تشكل الجيش الفاطمى، وكانت العائلات الأكثر ثراءً تعيش
داخل أسوار مدينة القاهرة الفاطمية فى السنوات الأولى، وكان يتم السماح لعامة الناس
الذين يعيشون فى الفسطاط بالدخول إلى المدينة بتصريح خاص؛ وهو الأمر الذى يجعل
القاهرة الفاطمية تحمل باستحقاق لقب مدينة القصور.**

وبسبب خصوصيتها الطبقية، لم توجد بها فى سنوات بدايتها الأولى الأسواق بالمعنى المعروف، بل كان بها بعض أماكن بيع مستلزمات سُكانها التى تتناسب مع طبيعتها السكنية الحذرة التى لا تسمح بوجود ضجيج الأسواق وتردد الكثير من الغرباء من أجل عمليات البيع والشراء وتزويد البضائع، خاصة وأن الفاطميين فى بداية حكمهم كانوا يتعاملون بحذر شديد مع المصريين؛ فهم لم ينسوا أبدًا أنهم غزاة.

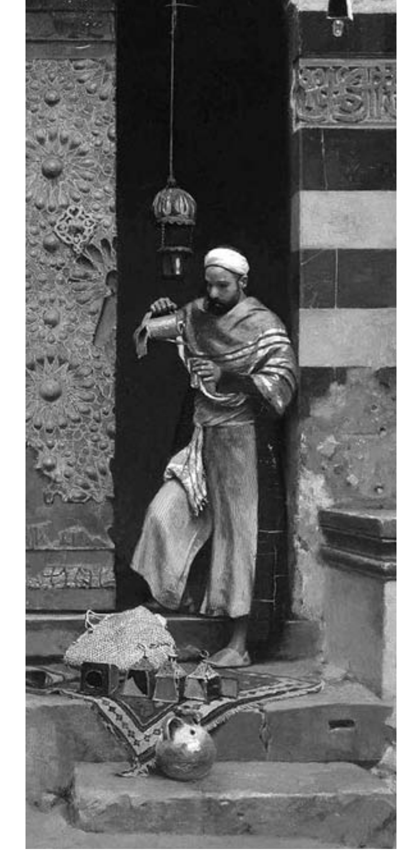
ويعد المؤرخ الكبير تقى الدين المقريزى أعظم من أرخ لمدينة القاهرة، وخاصة أسواقها؛ فقد عاش فيها حتى وفاته، وكان منزله يقع فى حارة برجوان المتفرعة من شارع المعز لدين الله، وقد ولد بها سنة ٧٦٦ هجرية ١٣٦٥ ميلادية، وتوفى بها يوم الخميس ١٦ رمضان ١٤٤٢ ميلادية، ووصف بدقة وتدقيق صورة واضحة للشارع العظيم للقاهرة، وما كان يتم به من رسوم وعادات داخل الأسواق، متتبعًا نشأتها، وما مرت به على مدار حياته.

عاش المقريزى فترات ازدهار هذه الأسواق، والطريف أنه كان مسئولًا عنها لفترة بعد أن عُين محتسبًا للقاهرة والوجه البحرى، وتحديدًا فى ١٩ مارس عام ١٣٩٩م، وتم عزله على يد القاضى بدر الدين العينى فى ٢٩ أغسطس من العام نفسه، وفى كتابه العظيم «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والأثار» المشهور بخطط المقريزى، ذكر فيه أحوال الأسواق، وهى فى قمة ازدهارها، ولم ينسها وهى فى انحدارها أثناء سلطنة فرج بن برقوق؛ الذى وصفه المقريزى بأنه «أشأم ملوك الإسلام» بعد أن انخفض النيل فخربت معظم البلاد، وعطشت، وحدثت مجاعات عظيمة، وصاحب ذلك أوبئة فتاكة، بالإضافة لسوء تدبير السلطان وأمرائه الذين تدخلوا لرفع الأسعار، وزادوا من ظلمهم على التجار، وصادروا أموال التجار وممتلكاتهم واستولوا على الأوقاف، وذكر المقريزى ذلك بوضوح، قائلًا: «وقد كان بمدينة مصر والقاهرة وظواهرها من الأسواق شىء كثير جدًا قد باد معظمها، وكفاك دليلًا على كثرة عددها أن الذى خرب من الأسواق ما بين أراضى اللوق إلى البحر بالمقس اثنان وخمسين سوقًا، أدركناها عامرة فيها ما يبلغ حوانيته نحو الستين حانوتًا».

إلا أن ذلك الخراب لم يستمر طويلًا؛ إذ عاد التعمير والبناء أيام السلطان الملك المؤيد شيخ عام ١٤٢١م، والأشرف برسباى عام ١٤٣٨م، وبلغت القاهرة قمة النمو والامتداد العمرانى أيام السلطان قايتباى، ثم خيم الجمود على القاهرة طوال العصر

عرفت القاهرة الأسواق المتخصصة والثابتة والموسمية والمتغيرة





العثمانى، ما عدا الشارع الأعظم الذى ظل متمتعًا بنصيب وافر من النشاط التجارى.

المحتسب

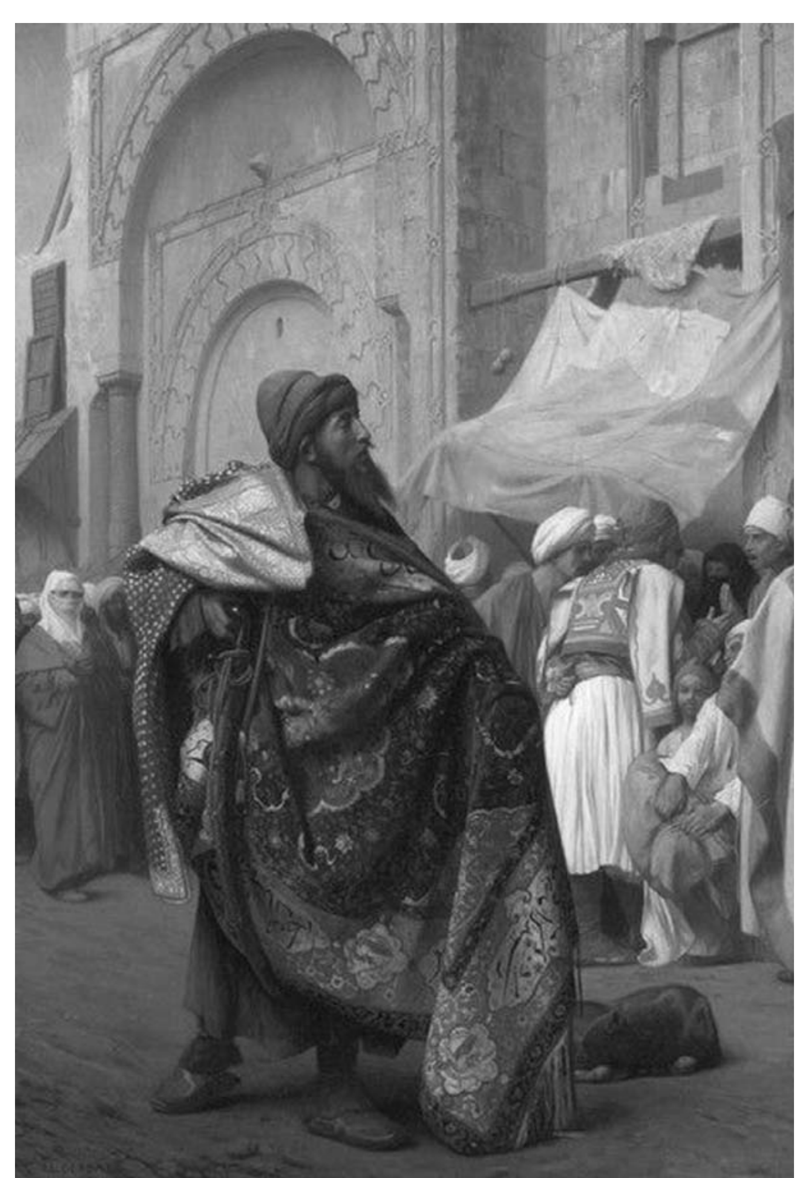
عرفت الأسواق فى القاهرة نظمًا شديدة الدقة من بداية تعيين المحتسب ومعاونيه؛ لوجود صرافين يجلسون فى حوانيتهم على باب سوق السلاح طيلة النهار؛ ليستبدل الرواد العملات المختلفة لديهم، كما عرفت أسواق القاهرة الأسواق المتخصصة لبيع سلعة ما، والأسواق الثابتة، والأسواق الموسمية والمتغيرة، كما كان لما نعرفهم الآن بالباعة الجائلين مكان واضح فى الأسواق.

والموظف الذى ارتبط اسمه بالأسواق فى العصر المملوكى هو المحتسب، وكانت وظيفته من الوظائف الجليلة؛ فقد كانت تأتى فى المرتبة الخامسة بين الوظائف الدينية، ولم يكن يتولاها غير وجهاء الناس وأعيانهم؛ لأنها تعتبر خدمة دينية، وكانت هناك ثلاثة مناصب للحسبة فى مصر وقتها: حسبة القاهرة، وحسبة الفسطاط، وحسبة الإسكندرية، وكان محتسب القاهرة هو أعلى الثلاثة قدرًا؛ إذ كان يحضر المواكب السلطانية فضلًا عن الجلوس مع السلطان فى دار العدل، وكانت العادة أن يجلس سلاطين المماليك فى دار العدل صباح كل اثنين وخميس طوال العام ما عدا شهر رمضان، وذلك للنظر فى قضايا الناس وتظلماتهم، وكان هناك نظام دقيق للجلوس بهذه الدار، فيجلس قاضى قضاة المذهب الشافعى -وهو أكبر قضاة المذهب- أولًا على يمين السلطان، ثم يليه القاضى الحنفى، فالمالكى، ثم الحنبلى الذى يليه وكيل بيت المال، ثم محتسب القاهرة، وقد تغير هذا النظام فى عصر الناصر محمد بن قلاوون، حين أصبح الشافعى يليه المالكى، ثم قاضى المعسكر، فمحتسب القاهرة، وكلهم يجلسون على يمين السلطان، وكان نفوذ محتسب القاهرة يشمل القاهرة وكل الوجه البحرى فيما عدا الإسكندرية، بينما كان لمحتسب الفسطاط أن يشرف على الفسطاط وكل بلاد الوجه القبلى، وكان أدنى مرتبة من محتسب القاهرة، وفى أواخر العصر المملوكى أصبح أمرًا عاديًا أن يجمع المحتسب ما بين القاهرة والفسطاط، وفى أواخر عصر المماليك تغيرت الكثير من الأمور؛ فكان ممكنًا أن يجمع الشخص بين وظيفة المحتسب ووظيفة أخرى فى الدولة، وهو أمر كان ممنوعًا فى البداية.

ويوضح ابن إياس الأمر فى كتابه «بدائع الزهور» قائلًا: «كانت الحسبة والولاية فى قديم الزمان من أقل الوظائف، ووليها جماعة كبيرة من أبناء الناس والفقهاء، ولكن عظم أمر هاتين الوظيفتين فى هذا الزمان إلى الغاية، وصارتا من أجل الوظائف، وهذه الأموال العظيمة التى سعى بها هؤلاء ما يستخلصونها إلا من أضلاع المسلمين والأمر لله»، وهذا التلميح الواضح من ابن إياس يؤكد أن تلك الوظيفة تحوّلت من الرقابة على الأسواق إلى وسيلة لكسب الأموال على حساب التجار والزبائن، وقد أكد على ذلك السخاوى عام ٨٥٢ هـ عندما قال: إن الرشوة أصبحت السبيل إلى تلك الوظيفة.

أعوان المحتسب

وضعت منذ البداية للسوق قوانين تحكمه، فلا بد من وجود رقابة على التجار، وتنظيم يضبط الأسعار ويراقب البضائع وجودتها، وهى وظيفة المحتسب الذى كان مسئولًا عنها من جميع النواحى، سواء الكشف



عن الغش والسرقة فى الموازيين، والتسعير أو مراقبة الجودة، وأول هذه الأمور هى أن يلتزم الباعة جميعًا بالحضور إلى «دار العيار» بموازينهم ومكاييلهم وصنجهم ومقاييسهم التى يبيعون على أساسها، وتضبط وتراجع بواسطة المحتسب، وكانت الموازيين غير المضبوطة تصادر ويلزم صاحبها بشراء غيرها، وكان للمحتسب أعوان ومساعدون مهمتهم الطواف على الأسواق؛ للكشف على نظافة القدور والأوانى التى تُباع فيها الأطعمة، ومصادرة وإعدام السلع الفاسدة، ومراعاة عدم غش البضائع، وتحتفظ لنا حوادث عام ٧٤٢ هـ بواقعة ضبطها المحتسب وعقاب صاحبها تاجر الطيور، وقد عرف أولئك التجار باسم «البواردية»؛ إذ ضُبط التاجر وهو يخفى كميات كبيرة من الطيور الفاسدة منتهزًا الفرصة لبيعها، فأدبه المحتسب، وشهر به كما أُعدمت الكمية المضبوطة.

ولأن المحتسب يؤدى مهام وظيفته بدقة، وينجح فى ضبط السوق؛ فقد كان يَلقى ترحيبًا ورضاءً من العامة كما ذكر المقريزى فى كتابه «السلوك» فى حوادث عام ٧٧٨ هـ «فقد كاد الناس يحملون المحتسب وهو راكب بغلته، وصبوا عليه كثيرًا من ماء الورد، كما أشعلوا له الشموع والقناديل فى شوارع القاهرة وطرقاتها، ووقفت له المغانى تزفه إذا مر بها».

أما إذا كان المحتسب ضعيفًا أو متهاونًا أو مرتشيًا، ولا يؤدى مهام وظيفته كما يجب، فيصبح على الفور عرضة للتحقير والامتهان والتقليل من شأنه، وبدا ذلك الأمر واضحًا فى النصف الثانى من عصر المماليك، وكثيرًا ما تعرض المحتسب لغضب العامة، ففى سنة ٧٧٦هـ، كما يخبرنا المقريزى، حاول المحتسب تسعير ثمن الخبز، فكانت النتيجة أن تعذر الحصول عليه فى الأسواق، مما جعل العامة يهاجمونه عدة مرات حتى إنه اضطر للاختفاء فى منزله خوفًا على نفسه.

وفى أحيان أخرى كانت تتقاطع السياسة مع شئون المحتسب؛ ففى أحداث عام ٧٨٢ هـ احتد الصراع على السلطة والوصول إلى كرسى الحكم بين الأميرين برقوق وبركة، فنودى: «يا عوام إذا كنتم راضيين بمحتسبى القاهرة ومصر، وإلا عزلناهما، وتم عزلهما بالفعل».

واقتصر دور المحتسب على مراقبة الأسواق وتنظيمها، وهو أمر كان مختلفًا تمامًا عن سلطة الدولة على أسواق القاهرة ومصر من فرض الضرائب والحصول على تراخيص رسمية لبناء الحوانيت والسقايف والمصاطب، كما كانت الدولة ترغم أهل الأسواق على أعمال يقومون بها؛ فقد كان والى القاهرة يلزم الباعة بكنس الشوارع ورشها بالماء، ويعاقب كل من يمتنع، كما كانت الأوامر تصدر بأن يُعلق على كل حانوت بالأسواق قنديل يُضاء طوال الليل، كما كانت الدولة تلزم أهل الأسواق بفرش البسط والحصر والصلاة أمام حوانيت الأسواق.

وكما شهدت الأسواق فى القاهرة فترات ازدهار، شهدت أيضًا الكثير من المتاعب بسبب الكساد والأوبئة، وانحسار النيل، واحتكار السلطان والأمراء لبضائع يتم فرضها على الأسواق، وفترات حكم من سلاطين كان الجشع والضعف وفرض الضرائب الباهظة من أسباب تدهور أحوال العامة وخراب الأسواق، وكان من أخطرها نظام طرح البضائع، وكان يتم بأن تطرح الدولة البضائع المتوفرة لديها بالسعر الذى تراه مناسبًا، وفى الوقت الذى تراه مناسبًا، والكمية التى تحددها بدون الاعتبار إلى حاجة السوق إليها، وكانت تلك البضائع تُفرض على التجار بدون أن يكون لديهم الحق فى الرفض أو الموافقة، وتنوعت مصادر البضائع التى كان سلاطين المماليك يطرحونها فى الأسواق، بين هدايا واردة إليهم من السفراء والدول، وبين غنائم حصل عليها جنود السلطان أو ما حصل عليه رجال الأسطول -الذين كانوا يُعرفون بالمجاهدين- فى غاراتهم على سواحل الدول المعادية، وكانت تلك البضائع تتنوع بين الأبقار والماشية والأقمشة والثياب والفراريج والزيت والعسل، ومن الحوادث التى يذكرها المقريزى فى كتابه السلوك ما حدث مع الأمير «أرغون شاه» عام ٨٢٦ هـ الذى جمع الجزارين بعد عودته من الصعيد؛ حيث كان يقوم بجولة تأديبية هناك وجلب عددًا كبيرًا من الأبقار، ثم ألزم كل الجزارين بشراء عدد منها بسعر حدده لهم، وطلب منهم أن يتسلموا بضائعهم من ساحل انبابة؛ حيث كان يقع ميناء القاهرة النهرى، فنزل التجار إلى مركب ليعبروا النيل وهم يضجون بالشكوى، وأخذوا يدعون الله على أنفسهم حتى يغرقهم ولا يحييهم حتى يأخذوا هذه الأبقار؛ ليستريحوا مما هم فيه من الغرامات والخسارات وتحكم الظلمة فيهم بالضرب والسب والإهانة.

ويبدو أن نظام طرح البضائع كان يتبع من حين لآخر، نتيجة لرغبة الدولة فى

كان الوالى يلزم الباعة بكنس الشوارع ورشها بالماء



مواجهة متاعبها المالية، مثل دفع مرتبات المماليك التى كان يطلق عليها النفقة، ومن الطبيعى نتيجة لإجبار التجار على شراء بضائع بعينها بأسعار محددة من السلطان أن يحاولوا تعويض خسائرهم برفع الأسعار، وغلق الأسواق لعدة أيام، وغش البضائع والنقود أيضًا، فحين كانت دولة المماليك قوية ومزدهرة كان رصيدها من الذهب والفضه كبيرًا، وكان نظام النقد مرتبطًا بهما، ثم ظهرت النقود النحاسية لتكون علامة واضحة على تدهور أوضاع الدولة، وارتبطت بها محاولات تزييف النقود الذهبية والفضية، واتخذ تزييف النقود سبيلين هما: إنقاص الوزن، وخلط النقود الذهبية والفضية بمعادن أخرى، وفى عام ٧٢٠ هـ نشأت أزمة اقتصادية كبيرة بسبب كثرة النقود المزيفة التى عرفت بـ «الزغل»؛ فارتفعت الأسعار بشكل جنونى، وتوقف الناس عن التعامل بالنقود، وتوقفت تقريبًا حركة البيع والشراء فى الأسواق، ورغم محاولات الدولة المثلة فى الوالى



حل المشكلة؛ فإن الأزمة استمرت إلى أن عاد السلطان الناصر محمد بن قلاوون من الخارج وسُكت نقود جديدة.

وكانت الأسواق كلما تكاد تتعافى من أزمة ما، لا تلبث أن تقع فريسة لأزمة أخرى، وكان أكثرها إزعاجًا وتدميرًا لحال السوق والتجار والعامة الذين كانوا يعانون كرد فعل لكل تلك الأحداث، هى أزمة «المماليك الأجلاب» الذين كانوا سببًا فى انهيار رابطة الولاء التى كانت تربط المملوك بسيده الذى رباه وعلمه فنون القتال؛ فقد انصاع «المماليك الأجلاب» فى البداية للنظام الصارم الذى وضعه السلاطين بعدم نزولهم من القلعة وسكناهم خارجها، كى لا يحتكوا بغيرهم، وأحدث تغير هذا النظام فى عهد السلطان برقوق، الذى سمح لهم بالنزول من القلعة واتخاذ مساكن لهم بالقاهرة، تأثيرًا هائلًا فيما بعد على الأزمات التى واجهت الأسواق وأثرت على العامة، فتكررت كثير من الحوادث والفتن والاضطرابات التى كانت تنتهى باقتحام «المماليك الأجلاب» الأسواق وخطف البضائع ونهبها وتدمير المبانى والحوانيت، ومع زيادة تدهور الدولة أظهروا استخفافهم بأوامر السلطان وكبار الأمراء، وشهد عام ٧٦٨ هـ أزمة كبيرة أدت إلى أن يصبح لمصر سلطانان فى وقت واحد، وبالطبع أُغلقت الأسواق؛ فبسبب «المماليك الأجلاب» نشبت الفتنة بين الأمير «يلبغا» والسلطان «الأشرف شعبان»، ولجأ يلبغا إلى جزيرة الروضة التى كان يقيم فيها الأمير أنوك شقيق السلطان شعبان، وتم تنصيب أنوك من قبل يلبغا وأتباعه كسلطان، وأصبح هناك سلطان على كل من جانبى النيل، واستمرت الحرب أيامًا، فأُغلقت الأسواق، وعُطلت الأعمال، ولم يعد للناس شغل سوى التفرج فى شاطئ النيل على المقاتلين من السلطانية واليلبغاوية كما يذكر المقريزى.

وبلغت قمة الفساد فى السنوات الأخيرة من حكم السلطان قنصوة الغورى الذى خضع لنفوذ «المماليك الأجلاب» حتى نادى فى القاهرة منادى سنة ٩٢١ هـ: «لا سوقى ولا تاجر يبهدل مماليك السلطان ولا يمسك لأحد منهم فرس، ومن فعل ذلك قطعت يده». ويعلق ابن إياس على تلك الواقعة قائلًا: «وكانت هذه المناداة من أكبر أسباب الفساد فى حق الناس، وصار المماليك بعد ذلك يدخلون إلى الأسواق ويخطفون القماش، ولا يقدر أحد على منعهم من ذلك».

أسواق القاهرة

لم يظهر اسم القاهرة كمدينة إلا مع العصر الفاطمى، ومن قبلها كانت الفسطاط ثم العسكر والقطائع، ثم القاهرة التى ذابت فيها كل ما سبقتها من مدن حملت حكايات فاتحيها، ورغم أن القاهرة الطبقية ظلت لفترة مغلقة على ساكنيها؛ فإنها فتحت أبوابها بحذر فى أعقاب استيلاء الأيوبين على السلطة، فقد ظل ساحل الفسطاط يموج بالحركة والنشاط التجارى حتى لاحقتها الأزمات الاقتصادية، والأوبئة، وانحسار النيل، والغلاء، والمجاعة، وزال بهاؤها مع الوقت، لننتقل إلى القاهرة الفتية التى فتحت أسواقها مع بداية حكم المماليك؛ ليتألق شارع القاهرة أو الشارع الأعظم أو قصبة القاهرة كما وصفه مؤرخو العصر المملوكى، وعندما كتب المقريزى عن أسواق الشارع، ذكر ترتيب هذه الأسواق من الشمال إلى الجنوب، ويرجع ذلك غالبًا إلى أن معظم الواردين إلى القاهرة للتجارة والزيارة والتبضع كانوا يأتون من الشمال؛ لأنه المواجه لبلاد الشام والحجاز، كما أن ميناء القاهرة النهرى كان فى بولاق، وهو أقرب إلى باب الفتوح.

ويصف المقريزى الشارع قائلًا: «وقد أدركت هذه المسافة بأسرها عامرة بالحوانيت، غاصة بأنواع المآكل والمشارب والأمتعة، تبهج برؤيتها، ويعجب الناظر هيئتها، ويعجز العاد عن إحصاء ما فيها من الأنواع، فضلا عن الأشخاص، وسمعت الكافة ممن أدركت

يفاخرون بمصر سائر البلاد، ويقولون: «يرمى بمصر فى كل يوم ألف دينار ذهبًا على الكيمان والمزابل، يعنون بذلك ما يستعمله اللبانون والجبانون والطباخون من الشقاف الحمر التى يوضع فيها اللبن والتى يوضع فيها الجبن، والتى تأكل فيها الفقراء الطعام بحوانيت الطباخين وما يستعمله العطارون من القراطيس والورق المقوى والخيوط التى تشد بها القراطيس المحمول فيها الأدوية، وما يستعمله الأبارزة «أى تجار البذور» والفاميون من قراطيس الموز، والخيط الذى يشد به القراطيس الموضوع بها حوائج الطعام من الحبوب والأفاوية وغيرها ؛ فإن هذه الأصناف المذكورة إذا حملت من الأسواق وأخذ ما فيها ألقيت إلى المزابل».

مشاهدات المقريزى التى وصفها بدقة وإسهاب تدل على حالة الرخاء التى كانت تسود القاهرة فى ذلك الوقت، حتى إن الناس كانوا يلقون بصحاف الفخار على المزابل، وأن كثيرًا من سكان القاهرة كانوا يشترون الطعام جاهزًا من المطاعم، ولا يطبخون فى منازلهم من كثرة دكاكين الطباخين، وتنوع الأطعمة والحلويات، لكن هذه الحالة المُبهجة لم تستمر طويلًا، بل عانى الشارع وأسواقه الكثير من الويلات، متأثرًا بالعوامل التى ذكرناها من قبل، حتى إن كثيرًا من أصحاب الحوانيت ضاق بهم الحال ؛ فأصبحوا يعرضون بضائعهم على الرصيف بعد أن أُغلقت حوانيتهم، وقيل لهم «أصحاب المقاعد» ؛ أى الباعة الجائلين بمفهومنا الحديث، ويعود الحديث للمقريزى مرة أخرى، فيقول وهو يصف أحوال الباعة من أصحاب المقاعد: «وكل قليل يتعرض الحكام لمنعهم وإقامتهم من الأسواق، لما يحصل من تضييق الشوارع، وقلة بيع أرباب الحوانيت، وقد ذهب والله ما هناك، ولم يبق إلا القليل، وفى القصبة عدة أسواق منها ما خرب، ومنها ما هو باق».

وقد حصر المقريزى الأسواق الرئيسية فى شارع المعز، من باب الفتوح شمالًا حتى باب زويلة جنوبًا ؛ فبلغت ثمانية عشر سوقًا، ولنبدأ من باب الفتوح إلى شارع السراجين: كان أول أجزاء شارع المعز لدين الله الفاطمى

أسواق المعز العامرة



ظهرت النقود النحاسية كعلامة واضحة على تدهور أوضاع الدولة

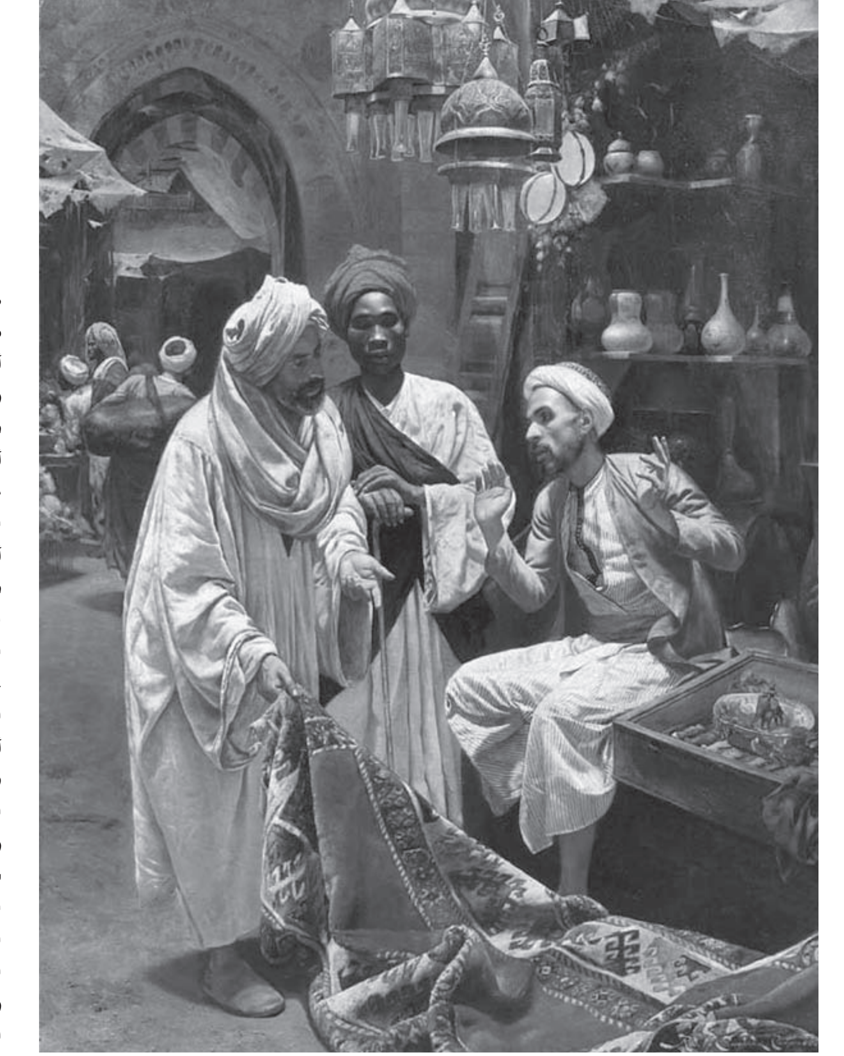


المُمتد من باب الفتوح إلى شارع بين السيارج فى العصر المملوكى يبدأ بسوق باب الفتوح، وقال عنه المقريزى: «هذا السوق داخل باب الفتوح من حد باب الفتوح الآن إلى رأس حارة بهاء الدين (حارة بين السيارج الآن) معمور من الجانبين بحوانيت اللحامين والخضريين والفاميين وقد يقصد بها باعة البقول، والشرايحية وربما يقصد بها باعة شرائح اللحم الرقيقة، وهو من أجل أسواق القاهرة وأعمرها، يقصده الناس من أقطار البلاد ؛ لشراء أنواع اللحوم من الضأن والبقر والماعز، ولشراء أصناف الخضروات، وهو ليس من الأسواق القديمة، إنما حدث أو نشأ بعد زوال الدولة الفاطمية، عندما سكن قراقوش فى موضعه المعروف بحارة بهاء الدين «وقراقوش هو بهاء الدين قراقوش وزير صلاح الدين، والمشرف على كل أعمال البناء والعمران فى زمنه»، وقد نقصت مساحة السوق عما كان فيه منذ الحوادث»، والحوادث التى يقصدها المقريزى هى المحن والأزمات العنيفة التى حدثت فى مصر والشام أيام السلطان الملك الناصر فرج بن برقوق، والتى تسببت فى خراب أجزاء كثيرة من القاهرة وأسواقها.

وقد عرف هذا الجزء من الشارع أيام على باشا مبارك باسم شارع باب الفتوح، وذكر على مبارك فى خططه أن خمس وكالات شغلت الجانب الغربى لهذا الجزء من



الشارع المواجه لجامع الحاكم بأمر الله، وهى: وكالة مصطفى الشوربجى وكانت مُعدة لبيع الحمص، ووكالة سيدنا الحسين وكانت مقلاة للحمص، ووكالة النيلة التى كان نشاطها القديم هو الصبغة الزرقاء التى كانت تُصبغ بها ملابس العامة والفلاحين حتى القرن الـ ١٩، وأطلق عليهم المؤرخون «أصحاب الجلاليب الزرقاء»، وكانت تلك الوكالة أيضًا مُعدة لربط الحمير ؛ أى كانت تُستخدم كموقف للدواب لقربها من باب الفتوح، ووكالة إبراهيم أغا الأرناؤوطى، وكانت مُعدة أيضًا لربط الحمير والدواب، وكان بأعلاها ربع سكنى، وكانت تحت نظارة الست فاطمة خاتون،



وأخيرًا وكالة الثوم، وكان بأعلاها مساكن متخربة، وكانت تحت نظارة الأوقاف، ولم يكن الثوم هو السلعة الوحيدة التى تُباع فى السوق، بل كان الليمون والزيتون والبصل أيضًا، وقد ظل السوق معروفًا بهذه السلع حتى سنوات قليلة مضت.

وعلى يمين المار من باب الفتوح فى اتجاه بين القصرين مدخل درب المغاربة، ويحتوى هذا الجزء من الشارع الآن على ورش للنحاس والمعادن، وعدة محال لبيع لوازم المقاهى.

ونعود للمقريزى الذى قسم الأسواق بنظام نسرده كما كتبه، من رأس شارع بين السيارج حتى رأس شارع أمير الجيوش: وكان يقع

رتب المقريزى الأسواق من الشمال إلى الجنوب وحصرها فى 18 سوقًا

فيه «سوق المرحلين» الذى وصفه المقريزى قائلًا: «هذا السوق أدركته من رأس حارة بهاء الدين إلى بحرى المدرسة الصيرمية»؛ هذه المدرسة بناها الأمير جمال الدين سونج ابن صيرم أحد أمراء السلطان الملك الناصر بن محمد، وهذا السوق معمور الجانبين بالحوانيت المملوءة برحالات الجمال وأقتابها، وهو ما يوضع على ظهر الجمال، وسائر ما تحتاج إليه، وقصده سائر الناس من إقليم مصر، خصوصًا فى موسم الحج، فلو أراد الإنسان تجهيز مائة جمل وأكثر فى يوم ما شق عليه وجود ما يطلبه من كثرة ما يوجد عند التجار، وتعرض السوق لنكبة وكارثة أرجعها المقريزى لحوادث عام ٨٠٦ هـ بعد أن كثر سفر الملك الناصر فرج بن برقوق لمحاربة المير شيخ والمير نوروز بالشام؛ فصار الوزراء يستدعون ما تحتاج إليه الجمال من الرحال وغيرها، فكان لا يدفع ثمنها أو يدفع فيها الشىء اليسر من الثمن، فاختل بذلك حال المرحلين، وقلت أموالهم بعدما كانوا مشتهرين بالغنى الوافر والسعادة الطائلة، وخرب معظم حوانيت هذا السوق، وتعطل أكثر ما بقى فيه سوى القليل.

ويأتى بعدها سوق خان الرواسين الذى يبدأ من شارع أمير الجيوش الجوانى حتى الجامع الأقمر، وسمى بذلك الاسم؛ لأن هناك خانًا تعمل فيه الرؤوس المغمومة «المقصود بها لحمة الرأس»، وكان من أحسن أسواق القاهرة، وفيه عدة من البياعين، ويشتمل نحو العشرين حانوتًا مملوء بأصناف المأكل، وقد اختل وتلاشى أمره، أما سوق برجوان، فقال عنه: «هذا السوق من الأسواق القديمة، وكان يعرف فى القديم أيام الخلفاء الفاطميين، بسوق أمير الجيوش، وذلك أن أمير الجيوش بدر الجمالى لما قدم إلى مصر فى زمن الخليفة المستنصر، وقد كانت الشدة العظيمة، بنى بحارة برجوان الدار التى عرفت بدار المظفر، وأقام هذا السوق برأس الحارة، وأدركت سوق حارة برجوان؛ أعظم أسواق القاهرة، وما برحنا ونحن شباب نفاخر بحارة برجوان سكان جميع حارات القاهرة، فنقول بحارة برجوان حمامات، وبها فرنان، ولها السوق الذى لا يحتاج ساكنها إلى غيره، وكان هذا السوق من سوق الرواسيين إلى سوق الشماعيين معمور الجانبين بالعدة الوافرة من بياعى لحم الضان السليخ، وبياعى اللحم السميط، وبياعى اللحم البقرى، وبه عدة كثيرة من الزياتين، وكثير من الجبانيين، والخبازين، واللبانين، والطباخين والشوايين، والبواردية «باعة المخلل والطيور المملحة»، والعطارين، والخضريين، وكثير من بياعى الأمتعة، وكان يوجد بهذا السوق لحم الضان النىء والمطبوخ إلى ثلث الليل الأول، ومن قبل طلوع الفجر بساعة».

ويأسف المقريزى لما حدث لهذا السوق، فيقول: «وقد خرب أكثر حوانيت هذا السوق عام ٨٠٦ هـ، وكان أيضًا بسبب سياسات فرج بن برقوق، ولم يبق لها أثر، وتعطل بأسره وصار أوحش من وتد فى قاع، بعد أن كان الإنسان لا يستطيع أن يمر فيه من ازدحام الناس ليلا ونهارًا إلا بمشقة، وكان فيه قبانى برسم وزن الأمتعة والمال والبضائع لا يتفرغ من الوزن ولا يزال مشغولًا به ومعه من يستحسه ليزن له، فلما كان بعد سنه ٨٢٠ هـ أنشأ الأمير طوغان الدودار بهذا السوق مدرسة وعمر ربعًا وحوانيت، فتعافى بعض الشىء».

ويستمر المقريزى فى وصف الأسواق التى شاهدها وتجول فيها بدقة، فيصف سوق الشماعين وسوق الدجاجين وكانا يبدأن من الجامع الأقمر وحتى سبيل عبد الرحمن كتخدا، فيقول عن سوق الشماعين: «هذا السوق من الجامع الأقمر إلى سوق الدجاجين، كان يعرف فى الدولة الفاطمية بسوق القماحين، وعنده بنى المأمون



البطائحى الجامع الأقمر باسم الخليفة الآمر بأحكام الله، وبنى تحت الجامع دكاكين ومخازن من جهة باب الفتوح، وأدركت السوق من الجنبين معمور الحوانيت بالشموع الموكبية والفانوسية والطوافات، ولا تزال حوانيته مفتحة إلى نصف الليل، وكان يجلس فيه بالليل بغايا يقال لهن زعيرات الشماعين، لهن سيماء يعرفن بها، وزى يتميزن به، وهو لبس الملأت الطرح، وفى أرجلهن سرافيل من أديم أحمر، وكن يعانين الزعارة، ويقفن مع الرجال المشالقين فى وقت لعبهم، وفيهن من تحمل الحديد معها، وكان يباع فى هذا السوق فى كل ليلة من الشمع بمال جزيل، وقد خرب ولم يبق به إلا نحو الخمس حوانيت، وذلك لقلة ترف الناس وتركهم استعمال الشمع، وكان يعلق بهذا السوق فوانيس فى موسم الغطاس؛ فتصير رؤيته فى الليل من أنزه الأشياء».

وكان به فى شهر رمضان موسم عظيم لكثرة ما يشترى من الشموع الموكبية التى تزن الواحدة منهم عشرة أرطال فما دونها، ومن المزهرات العجيبة الزى المليحة الصنعة، ومن الشمع الذى يحمل على عجل، ويبلغ وزن الواحدة مىنها قنطار، كل ذلك برسم ركوب الصبيان لصلاة التراويح، فيمر فى شهر رمضان من ذلك ما يعجز البليغ عن حكاية وصفه، وقد تلاشى الحال فى جميع ما قلنا لفقر الناس.

أما سوق الدجاجين؛ فكان يلى سوق الشماعين إلى سوق قبو الخرنشف، كان يُباع به من الدجاج والأوز شىء كثير، وفيه حانوت لبيع العصافير التى يبتاعها ولدان الناس؛ ليعتقوها، فيُباع منها فى كل يوم عدد كبير، ويُباع العصفور منها بفلس، ويخدع الصبى بأن العصفور يسبح فمن أعتقه دخل الجنة، ويُباع بهذا السوق عدة أنواع من الطير، وفى كل يوم جمعة يُباع فيها بكرة أصناف القمارى والهزازات والببغان والسمان، وكُنا نسمع أن من السمان ما يُباع ثمنه بمئات الدراهم، وكذلك بقية طيور المسموع، يبلغ الواحد منها نحو الألف درهم؛ لتنافس الناس فيها، وتوفر عدد المُعتنين بها، وكان يقال لهم غواة الطيور، حتى قيل لنا إنه بيع طائر من السمان بألف درهم فضة، وهى يومئذ نحو خمسين دينار من الذهب، وكل ذلك لعجابه بصوته، وكان صوته على وزن طقطق وعوع، وكلما كثر صياحه كلما زاد ثمنه.

وكان بهذا السوق قيسارية عملت مرة سوق للكتيبين، ولها باب من وسط سوق الدجاجين، وباب من الشارع الذى يسلك فيه من بين القصرين إلى الركن المخلق، فاتفق أن ولى نيابة الناظر فى المارستان المنصورى عن الأمير الكبير أيتمش، فهدم هذا السوق والقيسارية وما يعلوها، وأنشا الحوانيت، والرباع، وسكن فيها الزياتين.

ومن سبيل عبد الرحمن كتخدا حتى حارة الصالحية، احتوت تلك المنطقة على أربعة أسواق، هى: سوق بين القصرين، وسوق السلاح، وسوق القفصيات، وسوق باب الزهومة.

وسوق بين القصرين قال عنه المقريزى: «هذا السوق أعظم أسواق الدنيا، وبلغنا أنه فى الدولة الفاطمية كان براحًا واسعًا يقف فيه عشرة آلاف جندى ما بين فارس وراجل، ثم لما زالت الدولة ابتذل وصار سوقًا يعجز الوصف عن حكاية ما فيه، وقعد فيه الباعة بأصناف المأكولات من اللحمان المتنوعة والحلاوات المُصنعة والفاكهة، فصار منتزها يمر به أعيان الناس وأمثالهم، لرؤية ما تشتهى الأنفس وتلذ الأعين، وكان يعقد به حلق لقراءة السير والأخبار وإنشاد الأشعار، والتفنين فى اللعب واللهو، وكالمعتاد انهار السوق وتلاشى أمره بسبب السلطان فرج بن برقوق».

المحتسب هو الموظف الذى ارتبط اسمه بالأسواق فى العصر المملوكى

وعن سوق السلاح قال المقريزى: «هذا السوق ما بين المدرسة الظاهرية وبين قصر بشتاك، استجد بعد الدولة الفاطمية، وجعل لبيع القسى والنشاب والزرديات وغير ذلك من السلاح، وكان تجاهه خان يقابل خان، وعلى بابه من الجانبين حوانيت يجلس فيها الصيارفة طول النهار، فإذا كان عصريات كل يوم جلس أرباب المقاعد تجاه حوانيت الصرافين لبيع أنواع من المأكل، فإذا أقبل الليل أشعلت السرج، وأخذ الناس فى التمشى على سبيل الاسترواح، فيمر هنالك من الخلاعات والمجون ما لا يعبر عنه بوصف».

كان الباعة الجائلون قديمًا يُنعتون بـ «أصحاب المقاعد»





وقال المقريزى عن سوق «القفيصات» إنه كان معدًا لجلوس الناس على تخوت تجاه شبابيك القبه المنصورية، وفوق تلك التخوت أقفاص صغار من الحديد، مشبك بها الطرائف من الخواتم والفصوص وأساور النسوان وخلاخيلهن وغير ذلك، وهذه الأقفاص يأخذ أجرة الأرض التى هى عليها مباشر المارستان المنصورى، وكانت هذه الأرض من حقوق أرض موقوفة على جامع المقس، ولما ولى نظر المارستان المير جمال الدين أقوش، عمل فيه أشياء من ماله، منها خيمة ذرعها مائة ذراع نشرها إلى آخر حد مدرسة المنصورية بجوار الصاغة، فصارت فوق مقاعد الأقفاص تظلهم من حر الشمس، وعمل لها حبالًا تمد بها عند الحر، وتجمع بها إذا امتد الظل، وجعلها مرتفعة فى الجو حتى ينحرف الهواء، ثم نقلت الأقفاص منه إلى القيسارية التى استجدت تجاه الصاغة.

وعن سوق «باب الزهومة» يقول المقريزى: «هذا السوق عرف بذلك من أجل أنه كان هناك فى الأيام الفاطمية باب من أبواب القصر يقال له باب الزهومة، وكان موضع هذا السوق فى الدولة الفاطمية سوق الصيارف، ويقابله سوق السيوفيين من حيث الخشبية إلى نحو رأس سوق الحريريين اليوم، وسوق العنبر الذى كان إذ ذاك سجنًا يعرف بالمعونة، ويقابل السيوفيين سوق الزجاجيين، وينتهى إلى سوق القشاشين، فلما زالت الدولة الفاطمية تغير كل ذلك، فصار سوق السيوفيين من جوار الصاغة سوق فيه حوانيت، فيما بين الحوانيت التى يباع فيها الأمشاط وبين الصاغة، بعضها سكن الصيارف وبعضها سكن النقليين، وهم الذين يبعون الفستق واللوز والزبيب ونحوه، وفى وسط هذا البناء سوق الكتبيين، يحيط به سوق الأمشاطيين، وسوق النقليين، وكان سوق باب الزهومة من أجل أسواق القاهرة وأفخرها، موصوفًا بحسن المأكل وطيبها، واتفق فى هذا السوق أمرًا يستحسن ذكره لغرابته فى زماننا، عبر متولى الحسبة بالقاهرة فى يوم السبت ١٦ رمضان ٧٤٢ هـ، على رجل بواردى بهذا السوق يقال له محمد بن خخل، عنده مخزن فيه حمام وزرازير متغيرة الرائحة لها نحو خمسين يومًا، فكشف عنها، فبلغت عدتها ٣٤١٩٦ طائرًا من ذلك حمام ١١٩٦ وزرازير ٣٣٠٠٠ كلها متغيرة الرائحة واللون، فأدبه وشهره».

والمسافة من حارة الصالحية وحتى شارع الموسكى كانت تحتوى على سوقين، هما: سوق المهمازين، وسوق اللجميين، ويقول المقريزى: «كان سوق المهمازيين متخصصًا فى بيع المهماز، وهو قطعة توضع فى مؤخر حذاء الفارس، استجد بعد زوال الدولة الفاطمية، وكان بأوله حبس المعونة الذى عمله المنصور قلاوون، وسوق العنبر، ويقابله المارستان، والوكالة، ودار الضرب فى الموضع الذى يعرف بدرب الشمسى، وما بحذائه من الحوانيت إلى حمام الخراطين، وأدركت الناس، وهم يتخذون المهماز كله من الذهب الخالص، ومن الفضة الخالصة، ولا يترك ذلك إلا من يتورع ويتدين فيتخذ القالب من حديد ويطليه بالذهب أو الفضة، وقد اضطر الناس إلى ترك هذا فقل من بقى مهمازه فضه، ولا يكاد يوجد اليوم مهماز من الذهب، وكان يُباع فى هذا السوق البدلات الفضة التى كانت برسم لجم الخيل، وتعمل تارة من الفضة المجرأة بالمينا، وتارة من الفضة المطلية بالذهب، وكان يُباع أيضًا سلاسل الفضة بالمخاضم «وهو ما يوضع على فم الدابة» الفضة المطلية تجعل تحت لجم الحجورة «وهى الإناث من الخيل» فيركب بها أعيان الموقعين وأكابر الكتاب من القبط، ورؤساء التجار، وقد بطل ذلك أيضًا، ويُباع بنفس السوق أيضًا الدوى والطرف التى فيها الفضة والذهب كسكاكين الأقلام»..

«أما سوق اللجميين فيباع فيه آلات اللجم ونحوها مما يُتخذ من الجلد، وفى هذا السوق أيضًا عدة وافرة من الطلائين وصناع الكفت «ويقصد بهم صناع الفضة أو الذهب وهم يدخلون معها عناصر أخرى كالنحاس أو تطعيم الخشب بالعاج والأبنوس»، وعدة من صناع السروج الملونة بين أصفر وأزرق، ومنها ما يعمل سيور من الجلد البلغارى الأسود، ويركب بهذه السروج القضاة، ومشايخ العلم فى ارتداء السواد اقتداء بعادة بنى العباس، وأدركت التى تركب بها الجنود والكتاب ويعمل للسرج ستة أطواق من الفضة الثقيلة مطلية بالذهب، فلما تسلطن الظاهر برقوق اتخذ سائر الجنود السروج بالذهب والفضة والملونة، فلما تول فرج ابنه السلطنة غلب على الناس الفقر وكثرت الفتن، فقلت سرزج الذهب والفضة، وبقى منها إلى اليوم بقايا يركب بها أعيان الأمراء وأماثل المماليك».

وتمتد الأسواق لتصل إلى شارع الموسكى حتى شارع الأزهر، وكان يقع فيها سوق

الجوخيين وهو السوق الذى يلى سوق اللجميين، وهو معد لبيع الجوخ المجلوب من بلاد الفرنج لعمل المقاعد والستائر وثياب السروج، ويقول المقريزى: «أدركت الناس وقلما تجد فيهم من يلبس الجوخ، وإنما يكون من جملة ثياب الكابر جوخ لا يلبس إلا فى يوم المطر، وإنما يلبس الجوخ ما يرد من بلاد المغرب والفرنج، وأهل الإسكندرية، وبعض عوام مصر، فأما الرؤساء والكابر والأعيان، فلا يكاد يوجد فيهم من يلبسه إلا فى وقت المطر».

ويحكى المقريزى أن القاضى الرئيس تاج الدين أبو الفداء إسماعيل المخزومى، قال: «كنت أنوب فى حسبة القاهرة عن القاضى ضياء الدين المحتسب، فدخلت عليه يومًا وأنا لابس جوخه لها وجه صوف مربع، فقال لى: كيف ترضى أن تلبس الجوخ؟ وهل الجوخ إلا لأجل البغلة؟ ثم أقسم على أن أخلعها، وما زال بى حتى عرفته أنى اشتريتها من بعض تجار القيسارية الفاضل، فاستدعاه فى الحال ودفعها إليه وأمره بإحضار ثمنها ثم قال لى: لا تعد إلى لبس الجوخ استهجانًا له».

والحديث ما زال للمقريزى يكشف لنا بدقته الشديدة فى تسجيل الأحداث، أنه بعد الحوادث التى ارتبطت بالسلطان فرج بن برقوق غلت الملابس، ودعت الضرورة أهل مصر إلى ترك أشياء مما كانوا فيه من الرفه، وصار معظم الناس يلبسون الجوخ، فنجد الأمير والوزير والقاضى يلبسون الجوخ، ولقد كان الملك الناصر فرج ينزل أحيانًا إلى الإصطبل وعليه قجمون من جوخ، وهو ثوب قصير الكمين والبدن يخاط من الجوخ بغير بطانة من تحته ولا غشاء من فوقه، فتداول الناس لبسه واجتلب الفرنج منه الشىء الكثير ومحل بيعه بهذا السوق ومن بعدها غلب اسم الحريرين على اسم الجوخيين، ويلى سوق الجوخيين سوق الشراشبيين، وهو سوق تُباع فيه الخلع التى يلبسها السلطان للأمراء والوزراء والقضاة وغيرهم، وقيل له هذا الاسم نسبة إلى الشربوش، وهى كلمة فارسية معناها غطاء الرأس، ولأنه كان من الرسم فى الدولة التركية، وكان الجنس التركى هو الغالب فى سلاطين الدولة المملوكية؛ فإن السلطان والأمراء وسائر العسكر يلبسون على رؤوسهم غطاء للرأس صفراء، وتكون شعورهم مضفورة مدلاة بدبوقة، وهى فى كيس حرير إما أحمر أو أصفر وأوساطهم مشدودة ببنود «يشبه الوشاح» من قطن بعلبكى مصبوغ، وعليهم أقبية «عباءة» إما بيض أو مشجرة وأخفافهم من جلد بلغارى أسود، فلم يزل هذا زيهم حتى أبطله السلطان قلاوون، فغير هذا الزى ولبسوا الشاشات وأبطلوا لبس الكم الضيق، وكان هذا السوق يبع كل هذه الأشياء وكان به عدة تجار لشراء التشاريف والخلع وبيعها للسلطان فى ديوان الخاص وعلى الأمراء، وينال الناس من ذلك فوائد جليلة، ويقتنون بالمتجر من هذا الصنف سعادات طائلة، فلما كانت الحوادث منع الناس من بيع هذا الصنف إلا للسلطان، وصار يجلس به قوم من عمال ناظر الخاص، «وهو المسئول عن أموال السلطان» لشراء ما يحتاج إليه ومن اشترى من ذلك شيئًا سوى عمال السلطان فله من العقاب ما قدر عليه».

وبنهاية سوق الشرابشين يبدأ سوق الحوائصيين، «وتعنى الحزام الذى يلف حول الوسط» من شارع الكحكيين وحتى حارة خوش قدم، وكان يُباع فيه حوائص الجنود؛ فكانت حوائص الأجناد بأربعمائة درهم فضة، ثم عمل المنصور قلاوون حوائص الأمراء الكبار ثلاث مائة دينار وأمراء الطبلخانات، «وهو لفظ فارسى يعنى بيت الطبل» مائتى دينار ومقدمى الحلقة -كان جند الحلقة هم عصب الجيش المملوكى- من مائة وسبعين إلى مائة وخمسين دينار، ثم صار الأمراء فى الأيام الناصرية يتخذون الحياصة من الذهب ومنها ما هو مرصع بالجواهر، وكان السلطان يفرق فى كل سنة على المماليك من حوائص الذهب والفضة شيئًا كثيرًا، وما زال الأمر على ذلك حتى تولى السلطان فرج بن برقوق، ووجد فى تركة الوزير الصاحب علم الدين عبد الله بن زنبور لما قبض عليه سته آلاف حياصة، وما برح نجار هذا السوق من بياض العامة، وقد قل تجار هذا السوق فى زماننا، وصار أكثر حوانيته يُباع فيها الطواقى التى يلبسها الصبيان.





قال المقريزى عن سوق «بين القصرين» إنه أعظم أسواق الدنيا



ويأتى بعد ذلك سوق الحلاويين، ويبدأ من خوش قدم وحتى سبيل محمد على برأس حارة الروم، وهذا السوق مُعد لبيع الحلوى وكل ما يصنع من السكر، ويعرف الآن بحلاوة منوعة، وكان أبهج الأسواق لما يشاهد فى الحوانيت التى بها من الأوانى وألات النحاس الثقيلة الوزن البديعة الصنع ذات القيمة الكبيرة، ومن الحلاوات المصنفة عدة ألوان وتسمى المجمعة، ويشهد المقريزى بأنه شاهد فى هذا السوق السكر ينادى على كل قنطار بمائة وسبعين درهمًا، «ولقد رأيت مرة طبقًا فيه نقل وعدة شقاف من خزف أحمر فى بعضها لبن وفى بعضها أنواع من الجبن وفيما بين الشقاف الخيار والموز، وكل ذلك من السكر المعمول بالصناعة، وكانت لهم أيضًا عدة أعمال من هذا النوع تحير الناظر بحسنها».

«وكان هذا السوق فى موسم رجب من أحسن الأشياء منظرًا، فقد كان يصنع من السكر الخيول والسباع والقطط وغيرها، وتسمى بالعلاليق، فمنها ما يزن عشرة أرطال إلى ربع رطل، وتشتريها الأطفال فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لأهله، وتمتلئ أسواق مصر والقاهرة وأريافهم من هذا الصنف، وكذلك يعمل فى موسم النصف من شعبان، وقد بقى من ذلك إلى اليوم بقية غير طائلة وكذلك تروق رؤية هذا السوق فى عيد الفطر، لكثرة ما يوضع فيه من حب الخشكنانج «خبز يصنع من دقيق الحنطة ويحشو بالسكر واللوز أو الفستق»، وقطع البسدود والمشاش ويشرع فى عمل ذلك من نصف رمضان».

وبالطبع لم يبق الحال على ما هو عليه، فيقول المقريزى: «فلما حدثت المحن وغلا السكر لخراب الدواليب التى كانت فى الوجه القبلى وخراب مطابخ السكر التى كانت بمصر، قل عمل الحلوى ومات أكثر صناعها ، ولم ير فى موسم سنة ٨١٧ هـ من ذلك شىء بالأسواق البتة فسبحان مغير الحوال لا إله إلا هو».

ويأتى بعد ذلك سوق الشوايين، وهو أول سوق وضع بالقاهرة، وكان يُعرف بسوق السراجيين، وهو من باب حارة الروم إلى سوق الحلاويين، وما زال يعرف بسوق السراجيين حتى سكن فيه عدة من بياعى الشواء، فتغير اسمه، وانتقل سوق السراجين إلى خارج باب زويلة وعرف بالبسطيين.

وفى العصر العثمانى حل مكان سوق الحلاويين والشوايين سوق العقادين نسبة لطائفة العقادين الرومى، وهى من الطوائف الجديدة التى نشأت فى العصر العثمانى، وقد اختص بعضويتها الروم أى الأتراك العثمانيين، وكانوا يشتغلون فى صناعة المنسوجات والأزرار، وتحولت معظم الدكاكين إلى هذه الحرفة.

وتأتى نهاية أسواق المعز كما صنفها وذكرها المقريزى بدقة بسوق المغربلين، والذى كان يبدأ من سبيل محمد على إلى باب زويلة، ويقول عنه المقريزى: «كان فى القديم باب زويلة الذى وضعه القائد جوهر عند رأس حارة الروم، حيث العقد المجاور الآن للمسجد الذى عُرف اليوم بسام بن نوح وكان بجواره باب أخر موضعه الآن سوق الماطيين، فلما نقل أمير الجيوش باب زويلة إلى حيث هو الآن اتسع ما بين سوق السراجيين المذكور، وبين باب زويلة وصار الآن فيه سوق الغرابليين، وفيه عدة حوانيت تعمل مناخل الدقيق والغرابيل ويقابلهم عدة حوانيت يصنع فيها الأغلاق المعروفة بالضبب، وما بعد ذلك إلى باب زويلة فيه كثير من الحوانيت يجلس ببعضها عدة من الجبانيين لبيع أنواع الجبن المجلوب من البلد الشامية وأدركناها هناك إلى أن حدثت المحن، وفى بعض الحوانيت قوم يجلسون لعلاج من عساه ينصدع له عظم أو ينكسر أو يصيبه جرح، ويعرفون بالمجبرين، وهناك من هم بقية إلى يومنا هذا وبقية الحوانيت ما بين صيارفة، وبياعى طرف، ومتعيشين من المآكل وغيرها.

انتهى وصف المؤرخ العظيم المقريزى، أحد سكان القاهرة، وراوى أحداثها بدقة شديدة، عشق التفاصيل بموهبته العظيمة، وكأنه يعلم أننا سنحتاج لكل حرف مما كتبه لنتعرف على أحوال وأحداث ذلك الزمان، فكان تسجيله وافيًا وممتعًا، واستطاع أن ينقلنا لعصره، فوصف لنا الطعام والملابس والعادات والتقاليد التى كانت كلها تتجسد فى أسواق القاهرة التى عمرت وشهدت سنوات ذهبية، وأخرى ساد فيها الفقر والمرض، ولكنها بقت.

المراجع

١- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار للمقريزى.
٢- السلوك لمعرفة دول الملوك للمقريزى.
٣- أسواق مصر فى عصر سلاطين المماليك للدكتور قاسم عبده قاسم.
٤- موسوعة شارع المعز لدين الله
٥- الشارع الأعظم للقاهرة القديمة للدكتور محمد الششتاوى.

لوحات الملف من أعمال المستشرقين



عبيد عباس

شاعر

الوجود والعدم «الموجود»

بالتأكيد قد حدث معك أنْ وصف أحدُهم أحدَهم أمامك بأنه مثلًا «ثقيل الدم» أو «مغرور».. ولم تكن، من قبل، تحمل عنه هذا الانطباع، فأصبحت، بعد ذلك وبتأثير هذه الجملة، لا تراه إلا وتشعر أنه فعلًا «ثقيل الدم» أو «مغرور».

ما يحدث هو أن الفكرة الجديدة، وبغض النظر عن كونها حقيقة أم لا، قد نسخت الفكرة القديمة من رؤوسنا، لأن تلك الصورة فى رؤوسنا لا تكون بالضرورة متطابقة أو حتى متشابهة مع العالم الخارجى، فهى خاضعة لزاوية رؤيتنا المكانية والثقافية التى تجعل تقييمنا، من حين لآخر، يكاد يختلف اختلافًا يصل أحيانًا لحد التناقض.

(بُنى فيلم «كريستوفر نولان» الشهير «استهلال» على هذه الفكرة؛ حيث الجاسوس الذى يخترق عقول العملاء ليزرع فكرةً ما فى أحلامهم فيستيقظوا وهم يحملون تلك الفكرة التى يظنونها يقينًا نابعًا منهم).

كأننا، بهذا المعنى، نتحكم فى مشاعرنا؛ فنستطيع أن نبدل كرهنا للبعض حبًّا، والحزن سعادةً، والإحباط أملًا ورجاءً، لكن هذا لا يكون إلا بالحركة، حركة الأفكار، وإعادة النظر الدائمة فى المسلمات التى تحتل عقولنا.

على المستوى الشخصى كنت قد استطعت، بوعيى بهذه الفكرة، أن أنتقل بشخصيتى من النقيض للنقيض؛ من كائن كثير الاكتئاب، فى كل شاردة وواردة، لكائن سعيد، مُقبل، ومقتحم، بل استطعت بتوجيه قصة قصيرة ليوسف إدريس، وفيلم فرنسى، تزامنت مشاهدته مع قراءة تلك القصة، أن أتراجع عن قرار كان سيدمر أسرتى.

كنت قد شعرت، كمعظم المبدعين فى فترة مراهقة فكرية، بالاختناق من مؤسسة الزواج، فقررت الانفصال عن تلك السيدة التى لا ذنب لها سوى أنها واقعية وعملية ولا تعرف هدفًا فى الحياة سوى المحافظة على بيتها، لولا تلك الفكرة الجديدة التى جعلتنى أنظر لها بعين أخرى، فأراها لدهشتى امرأة جميلة وعظيمة.

تبدأ القصة لحظة دخول زوجة، قادمة من شقة عشيقها، لعيادة زوجها الطبيب المشهور غارقة فى أفكارها بعقد مقارنة بينهما، فهذا -أى عشيقها- وسيم، جرىء، ألسن، مقتحم، بينما الآخر، زوجها، دميم، خامل، ومرتبك. عندما قطع «التمرجى» أفكارها تلك بإعطائها «كمامة» طالبًا منها أن تتبعه لتنتظر زوجها المشغول بإجراء عملية دقيقة لقلب طفل فى ركن ما من غرفة العمليات.

جلست فى الركن مراقبةً زوجها الذى لم يشعر بدخولها؛ فكل حواسه مع الطفل، لاحظت أنه كان يحرك مساعديه بنظرات عينيه، تلك التى تشير، ولأول مرة تلاحظ ذلك، إلى رجل قوى، مهيمن، حقيقى، وكانت يداه، وتلاحظ أيضًا أنهما جميلتان، كأنهما، وهما تتعاملان بحكمة ودقة مع قلب الطفل، يدا إله تسكبان الحياة فى جسده الميت.

انتفضت، وعندما أعادت المقارنة بين هذا الرجل العظيم وبين عشيقها التافه، شعرت بالخجل، فبكت، وتمنت، فى تلك اللحظة، لو قبلت أقدام هذا الرجل الكبير ندمًا وأسفًا.

أما الفيلم الفرنسى «باريس، أحبك»، وهو مجموعة أفلام قصيرة جدًا، ففيه قصة زوج كان يكره زوجته كرهًا شديدًا حتى إنه قرر، بعد معاناة شديدة فى علاقته بها، أن يخبرها بقرار انفصاله عنه. يبدأ الفيلم به فى مطعم منتظرًا تلك الزوجة ليخبرها بقراره، وغارقًا فى أفكاره، كان يكره كل شىء هى تحبه، الأماكن، الأفلام، الطعام.. حتى ذلك «الفستان الأحمر»، التى تكاد لا تغيره، أصبح يكرهه كرهًا شديدًا.

قطع دخولها للمطعم أفكاره، وبعد أن جلست، وقبل أن يفاتحها فى الأمر، أخذت تبكى وهى تلقى أمامه ورقة مطوية، عندما فتحها اكتشف أنها تقرير طبى بأنها فى مرحلة متأخرة من مرض السرطان، وأنها ستموت فى غضون سنة.

يتراجع طبعًا عن قراره بإخبارها؛ فيتعامل معها، بعد ذلك، كمريضة، يبدأ فى مشاركتها كل الأشياء التى تحبها، يتصنع فى البداية أنه يحب هذه الأشياء التى تحبها، ولكن مع مرور الوقت يبدأ فى حب هذه الأشياء حبًّا حقيقيًّا، بل ويشعر، وقد كان يتصنع، أنه يحب هذه المرأة حبًّا جارفًا، يجعله بعد موتها يصاب باكتئاب حاد، فيهيم على وجهه فى الشوارع بحثًا عن أى معطفٍ أحمر يجعل قلبه ينبض بالحب والحياة.

هذا أنا وأنت.. جميعنا نستطيع أن نغير حياتنا، بتغيير مسلماتنا؛ لأن الموجود ليس، كما يرى «بيركلى»، هو ما يُدرك، ولكن ما نريده أن يوجد، نحن من نجعل الموجود موجودًا والمعدوم معدومًا.

غوانى الإسكندرية

فصل من رواية تصدر قريبًا

مصطفى نصر

(١)

يعرف أنور لينا منذ سنوات طويلة، كان صغيرا وقت أن كانت تعمل فى ملجأ بحى محرم بك، القريب من الكوبرى أبو ثلاث عيون.

أنور مسلم ولينا مسيحية من أصل يونانى، كان والد أنور موظفا فى مصلحة حكومية، يسكن قريبا من هذا الملجأ، ماتت أم أنور وهو فى السادسة من عمره، فتزوج والده بعد وقت قصير من أخرى. لكن الزوجة الجديدة ضاقت بالولد الذى يتبول على نفسه كل يوم مما يفسد فراشها، فثارت وسبت ولعنت وتركت البيت.عادت لبيت أهلها، وعندما ذهب زوجها لإعادتها لبيته. قالت فى بساطة شديدة: لو تريدنى أن أعود لبيتك، تخلص من ابنك.

فوقف الرجل غاضبا: كيف أتخلص من ابنى؟!

قامت زوجته منهية المناقشة: لن أعود لبيتك طالما ابنك فيه.

حاول أخوات الزوجة أن يؤثروا عليها، لكنها صممت على رأيها. فخرج الرجل حزينا وحائرا لا يعرف ماذا يفعل.

عاش فى شقته حزينا بلا زوجة. ابنه الصغير يتبول على نفسه فى الفراش، وهو يغير له ملابسه كل صباح، عرضه على أطباء كثيرين، كلهم أكدوا له بإنها حالة نفسية، سببها موت أمه المفاجئ. وأكد الرجل قولهم، فقد بدأ هذا معه بعد موت أمه مباشرة.

ثم رأى الرجل لينا تنظر من الملجأ القريب من بيته، كانت ترتدى زيا موحدا - ترتديه كل عاملات الملجأ -.

فكر الرجل فى هذا الحل، أن يأتى بابنه للملجأ ويتفق معهم على رعايته، وسيدفع لهم مبلغا شهريا مقابل اهتمامهم به.

وبالفعل جاء الرجل وقابل المسئولين فى الملجأ، قالوا له:

الملجأ مخصص للأطفال الذين يتسولون أو يسرقون، أو يجمعون أعقاب السجائر، أطفال أتوا أفعالا تستحق العقاب.

لكن لينا قالت: هناك أطفال فى الملجأ، لم يفعلوا شيئا يستحقون عليه عقابا، مثل اللقطاء الذين يجدونهم فى الشوارع.

وافقت مديرة الملجأ بعد مناقشات طويلة، ووعود وهدايا من والد الطفل أنور، على إيداع الولد فى ملجئها.

يومها اختلى الرجل بلينا وهمس لها بمشكلة ابنه الحقيقية، وهى تبوله فى فراشه، فرقت لينا للولد، ووعدت بالاهتمام به، يومها ترك لها الرجل مبلغا من

المال لتهتم بابنه، قائلا لها:
المهم عندى أن تحميه من أشرار الملجأ.
ضمت لينا أنور لصدرها فى حنان، وقامت على رعايته.
الولد أبيض وشكله جميل، حمته لينا من الجميع. فهى تعرف أن بعض العاملين فى الملجأ يمارسون الجنس مع هؤلاء الأطفال الضعفاء، فمن سيدافع عنهم أو يسأل فيهم؟!
يأتى أبو أنور كثيرا فى المساء حاملا فاكهة وهدايا لابنه ولينا التى تهتم بابنه.
أحب أنور لينا، وتمنى لو تصير زوجته بعد أن يكبر - رغم فارق السن الكبير بينه وبينها -.
كانت تأخذه مع قليل من الأولاد وتذهب بهم إلى حدائق الشلالات القريبة من مكان الملجأ، تجلسهم فى الشمس. قابلت هناك رشاد، ظنته أول الأمر موظفا من موظفى البلدية الذين يعملون هناك، فقد كان أنيقا فى ملبسه، جلس بجوارها وحدثها عن رغبته فى أن يتزوجها، أجلسها لدى امرأة تبيع الشاى والقهوة والمثلجات لزبائن الحديقة. تتابع هذه المرأة الزوار باهتمام، لو اكتشفت أن أحدهم يمتلك مالا كثيرا، تنحنى وتحدثه: لو لك شوق فى واحدة، موجودة عندى.
لو وافق الرجل تأتى له بامرأة من نساء الحديقة، تعرفهن المرأة جيدا، تأخذهن لبيتها القريب، «تنظفهن بالماء» وتلبسهن ملابس من عندها وتقدمهن لزبائنها. وإذا حملت واحدة منهن، تفرح المرأة وتسعد، تأخذ البنت وتبقيها فى بيتها، تقدم الطعام إليها، فكله بحسابه، فعندما تلد، تحصل المرأة على المولود، بعد أن تدفع أموالا قليلة للفتاة، وتحذرها من الاقتراب منها ثانية، لو فعلت وذكرت أنه كان لديها مولود، سترسل إليها ولدًا - من أولاد حديقة الشلالات - يدمى وجهها بموس حلاقة، يشوه وجهها.
اكتشفت لينا أن رشاد قواد، ومن المقربين لهذه المرأة. يختار زبائنه من حدائق الشلالات، يغوى الجميلات لكى يعملن فى الدعارة، أنجبت لينا منه ابنة، ولدتها فى بيت هذه المرأة، التى حاولت أخذ البنت والتصرف فيها، لكن لينا أصرت على أخذ ابنتها، هددتهم بأنها ستفضحهم جميعا لو لم يأتوا بابنتها إليها.
ضمت ابنتها لصدرها وابتعدت، لا تعرف ماذا ستفعل بها، فرشاد - والدها - اختفى وهرب، موظف الصحة لم يجد حلًا سوى أن يعامل المولودة معاملة اللقطاء - الذين يجدونهم فى الشوارع، يسمون كل واحد منهم، محمد عبد الله ١، محمد عبد الله ٢ وهكذا، أما البنات فيختاروا لها أى اسم نسائى مناسب، لكن لابد أن يكون اسم والدها عبد الله. لذا أطلقوا على ابنة لينا - نائلة بنت عبد الله - وجود نائلة جعل لينا تترك العمل بالملجأ، وتذهب للكومبكير، خشت أن ترسل المرأة ولدا إليها ليشوه وجهها بموس حلاقة.
بُعد لينا عن الملجأ جعل البعض يستولى على الولد أنور ويعوِّده على ممارسة الجنس. وبعد سنوات قليلة ترك أنور الملجأ وانضم للكومبكير، ليكون قريبا من لينا.

(٢)

يوم الأحد ١٠ يونيو ١٨٨٢
خرج المالطى ذو الوجه الأحمر، والجسد الممتلئ من بار برشلونا بشارع السبع بنات المزدحم بالبارات، سار خطوات قليلة حتى موقف الحمير القريب من باب البار المغطى بالستائر الملونة.
يجلس الحمَّارون بجوار حميرهم على أفريز الشارع، يتابعون مداخل البارات الكثيرة، ينتظرون بشوق خروج زبون.
أسرع السيد العجان نحو ذلك المالطى، حسده زملاؤه - الحمارون - لأنه أول مكارى منهم يصل إلى زبون: تحت أمرك يا خواجة.
تململ الحِمار، حرك رأسه فى أسى وضيق، فالمالطى سوف يقصم ظهره بجسده الممتلئ الطويل، بينما الحِمار فى غاية الضعف

والنحافة.
قال المالطى وهو يرفع ساقيه استعدادا لركوب الحِمار: وصلنى للكومبكير.
أحس سيد العجان بالإحباط، فليت زبونه هذا اختار مكانا آخر غير الكومبكير. فهو لا يحب أن يذهب إلى هناك. فزملاؤه - الحمارون - يصفون من يتعامل مع هؤلاء بأوصاف سخيفة. لكن ما باليد حيلة، فهو من أول الصباح لم يتعامل مع زبون واحد، فالآن، كل من لا يجد عملا، يشترى حِمارا من سوق الحمير فى آخر شارع السكة الجديدة، ويعمل عليه بالأجرة، فأصبح الحَمارون أكثر من الهم على القلب.
يحاول حِمَار سيد العجان أحيانا، هز أجساد الزبائن أصحاب الأجساد الممتلئة وإرجاعهم للخلف، حتى يوقعهم على الأرض، لكى يرتاح من حملهم، لكن هذا المالطى حصيف، فهو يتشبث بظهر الحمار، فلم يستطع الحمار تحريكه وإبعاده عنه.
أحس سيد العجان بالسعادة عندما أشار المالطى إليه بالتوقف أمام أحد بيوت الدعارة هناك، فالطريق طويل من شارع السبع بنات حتى الكومبكير، وحماره - هو الآخر - شعر بالارتياح لنزول ذلك الجسد الممتلئ من فوق ظهره.
سيحصل سيد العجان على أجرته، حتما ستكون كبيرة، فالزبائن الذين يذهبون للكومبكير عادة ما يدفعون أجرة أكبر، فهم يعلمون أن الحمارين يضيقون بالتعامل معهم.
سيجلس سيد العجان على رصيف الشارع ليتناول غداءه، وسيسمح لحماره أن يتناول غداءه هو الآخر بجواره.
استعد المالطى للدخول لدى العاهرة - صديقته التى يتعامل معها منذ شهور عدة، ويدفع إليها بسخاء -.
قال المالطى لسيد العجان وهو يداعب خده فى ود:
انتظرنى حتى أعود إليك.
شده سيد العجان من ملابسه قائلا:
لن أنتظرك، ادفع لى أجرتى فى الأول، لقد نقلتك على حمارى من شارع السبع بنات حتى هنا.
دفعه المالطى فى صدره بعنف:
لن أدفع لك إلا بعد أن تعود بى من حيث جئتنى.
أشار سيد العجان إلى الحمارين الكثيرين الذين يجلسون بجوار حميرهم، ويتابعون ما يحدث من بعيد:
الحمير كثيرة أمامك، اختر عند العودة من تريد.
لا أريد سواك، ولن يعود بى إلى شارع السبع بنات غيرك.
ضاق سيد العجان بما يحدث، وقت طويل والمالطى راكب حماره، وسيد العجان يسير خلفه.
اقترب بعض الحمارين من المشهد، قالوا لسيد العجان:
الحل هو أن تنتظره حتى يخرج من لدى عشيقته.
قال مكارى مسن لسيد العجان:
أعرف ما تحس به الآن، كلنا نضيق بالتعامل مع زبائن الكومبكير، لكن أكل العيش مر.
وضع سيد العجان مخلة التبن والفول لحماره وجلس بجواره على أفريز الرصيف منتظرا فى ملل خروج المالطى من لدى العاهرة، ملعونة هذه المهنة.
...
دخل المالطى من الباب الضيق. مبانى الكومبكير مكونة من مربعات سكنية من دور واحد، كل مربع يسمى بلوك. (١، ٢، ٣) وكل بلوك به ست غرف، والغرفة مكونة من حجرة نوم وصالة لزوم الانتظار، وحمام بلدى. ولا يسمح بالمبيت فى الكومبكير حيث ينتهى العمل به - طبقا لقانون الدعارة - فى تمام الساعة السابعة مساء.
مبانى الكومبكير مقامة على شوارع متقاطعة لا تسمح بمرور سيارات ولا دراجات من أى نوع، وغير مسموح بمرور الباعة الجائلين. وتحرس الشرطة المكان من كل المداخل سواء من المدخل الرئيسى - عند شرطة الهماميل - أو من شارع الفراهدة أو شارع السبع

بنات،
أو من
منطقة
السنوسى. فكل
ما يهمهم هو راحة
زبائن الكومبكير -
خاصة الجنود والضباط
الإنجليز وأتباعهم الأستراليين
أو الهنود الذين يشتركون فى
الحرب مع الإنجليز -.
تخضع جميع العاهرات للكشف
الطبى الدورى الذى يتم كل
شهر. وكل بلوك يخضع لإشراف
رجل من القوادين وامرأة تسمى
بدوية. والجميع يعملون تحت
إمرة وإشراف الحاجة بهيجة -
زعيمة الكومبكير - بأمر مدير
الأمن الإنجليزى - والقوادون لهم
شيخ يقوم بتنظيم المهام بينهم،
أما بدوية فهى تخضع مباشرة
للحاجة بهيجة التى تعيد توزيع
الدخل من جديد مع مراعاة
صاحبات المواهب من الجميلات،
بالإضافة لحجز نصيب القوادين
والقوادات من المنبع.
سيدات كثيرات تجلسن فى
الطرقة، تتابعن الزبائن باهتمام
وهم يدخلون، فهن يتشوقن
لدخول زبون.

شاهدن
المالطى،
تنهدت
إحداهن وأحست
بالإحباط عندما
اقترب منها، قالت فى
أسى: إنه المالطى عشيق
لينا.
وأسرعت إحداهن لتبلغ الخبر
للينا:
عشيقك المالطى ذو الوجه الأحمر
جاء من أجلك.
نزلت لينا عن سريرها فى تكاسل.
ذلك المالطى ليس غنيا، فهو
مجرد مساعد لدى مالطى آخر
يمتلك مصنعا لتصنيع اللحوم -
اللانشون والبسطرمة بمنطقة
اللبان، يضيف الثوم والفلفل
الأحمر للحوم، يحولها لقوالب
جافة، ويعلقها فوق سطح البيت
الذى يمتلكه صاحب المصنع -.
تفوح رائحة الثوم من جسد
المالطى كله، فتدفعه لينا عنها
بقدميها لاعنة سابة:
يا رجل أحسن الاغتسال قبل أن
تأتى إلىّ.
فيجيبها بضحكاته العالية
المجلجلة.
كثيرا ما شدته من شعر رأسه
الأبيض الناعم الكبير، وأمرته بأن
يغسل يديه وباقى جسده قبل أن
يتعامل معها، وكان يجيبها وهو
يضحك بصوت مرتفع، وكثيرا ما
أهداها قوالب بسطرمة ولانشون
كاملة، كانت تدعو إليها كل
زميلاتها فى مبنى الدعارة.
اعتادت لينا على سبه وركله

بقدميها
فى كل جزء
من جسده،
فيتقبل منها هذا
بضحكاته المجلجلة.
واعتادت أيضا على
تفتيش ملابسه، وأخذ كل
ما معه من مال - وهى أموال
قليلة هذه المرة - الظاهر أن الرجل
حرص على ألا يدخل عليها
بمبالغ كبيرة، لعلمه أنها ستأخذ
كل ما معه -.
فتشته لينا فى هذا اليوم، وأخذت
منه كل شىء، قال لها:
اتركى لى أجرة المكارى، فهو يعمل
معى منذ ساعات كثيرة.
يخرج المالطى فى الساعة الثانية
بعد الظهر، يلوح - لعشيقته لينا
بيديه مبتسما ومودعا.
ويقف سيد العجان، يخلع مخلة
الطعام من رأس حماره ويحدثه
فى صوت خافت: سأعيدها إليك
بعد أن أوصل هذا المالطى.
كان المالطى سعيدا ومنتشيا
مما فعله مع عشيقته، وبسبب
تأثير الخمر الكثير الذى عبه مع
عشيقته البيضاء المربربة، ذات
الفم الواسع والرقبة الطويلة،
فحرك ساقيه فوق جسد الحمار،
وغنى أغنية أجنبية يسمعها سَيد
العجان لأول مرة.
قال سيد العجان له:
طوال اليوم لم أعمل إلا معك.
يعنى أجرة يومى كله عندك.
ضحك المالطى. وعاد ثانية
لأغنيته الأجنبية.
أحس سيد العجان بالراحة وهو
يرى المكان الذى أخذ المالطى منه
فى شارع السبع بنات.
قفز المالطى بمهارة، فالخمرة
التى شربها مع صديقته العاهرة
ما زالت تؤثر على تصرفاته
وحركاته.
مد سيد العجان يده، فصافحه
المالطى ضاحكا ومقهقها.
ما معنى هذا؟
لا أمتلك مالا، فصديقتى العاهرة

فتشتنى
وأخذت كل
ما أملك.
أمسك سيد
العجان ملابسه فى
عنف:
وأجرتى، سآخذها من
عاهرتك؟!
صدقنى يا حبيبى، أصرت على أن
تأخذ كل ما معى.
أنا لم أعمل طوال يومى إلا معك،
يعنى لن أجد مالا لشراء طعاما
لأسرتى.
اقترب المالطى من سيد العجان،
ربت صدره قائلا:
إننى مدين لك بأجرة يوم، اذهب
الآن، وتعال فى الغد لأحاسبك.
سأصف لك مكان مصنع اللحوم
الذى أعمل به.
نهق الحمار وحرك ساقيه فى
عنف، فقال سيد العجان:
حتى الحمار غير راض عن
تصرفاتك.
التف سكان المنطقة حولهما،
الحمارون الكثيرون اقتربوا،
سمعوا حكاية زميلهم، يوم بأكمله
مع هذا المالطى من شارع السبع
بنات للكومبكير، ودخل لدى
صديقته فى الكومبكير، وغاب
عندها بالساعات. لم يعمل
المكارى طوال يومه مع أحد سواه.
مكارى آخر - شاب ممتلئ الجسم -
لم يعجبه تصرف المالطى، فدفعه
فى عنف. ثار المالطى، فما زالت
آثار الخمر التى شربها فى حجرة
عاهرته الضيقة تجعله غير
متزن. قال المكارى المسن:
إنه سكران يتطوح.
اهتز المالطى وبحث فى ملابسه
عن مال، ثم هلل فرحا:
لقد وجدت مالا فى ملابسى.
ورفع يده بقرش صاغ صائحا:
ها قد وجدت هذا القرش، خذه،
فهو حلال عليك.
جننت يا رجل، يوم بحاله أنا
وحمارى، وأجرتنا هذا القرش؟!
صدقونى، صديقتى لم تترك لى
سواه.
خذه كله
يا حبيبى.
دفعه سيد
العجان فى صدره،
دافع المالطى عن نفسه،
لكن المكارى - الشاب الممتلئ
- شده من ملابسه ورماه على
أفريز الشارع وانهالوا عليه جميعا
ضربا بأياديهم وأرجلهم. وجد
المالطى، سيد العجان نائما فوقه
بثقله كله، فدفعه عنه فى عنف،
لكن سيد العجان ارتمى فوق
صدره، حتى كاد المالطى يختنق،
فأشهر مطواه، أخرج نصلها وطعن
به سيد العجان، فصرخ وارتمى
على رصيف الشارع وأخذ يئن،
بينما الجماهير تجرى خلف
المالطى، الذى فر إلى أحد المنازل
المجاورة، ثم دخل الزقاق الضيق
المجاور لقهوة القزاز، فهو يسكن
بيتا فى هذا الزقاق، كل سكانه
أجانب، بعضهم مالطيون مثله،
والباقى يونانيون..
صاح فى سكان البيت:
المصريون يطاردون الأجانب.
لم يتبينوا مقصده فى الأول،
فهم يعيشون مع المصريين منذ
سنوات طوال، بعضهم ولد فى
الإسكندرية، ولم يبرحها،
وعلاقته حسنة مع الجميع،
لكن دقات عنيفة طاردتهم، قال
المالطى للمالطيين - فى صوت
خافت: قتلت أحدهم.
أحس الأجانب - سكان البيت -
بالخطر، فأخرجوا أسلحتهم.
ونظروا من النوافذ.
وأخذ
المالطيون
واليونانيون
الساكنون
بالقرب من مكان
الحادث يطلقون النار
على الأهلين من الأبواب
والنوافذ، فسقط كثير
منهم بين قتيل وجريح، فثارت
نفوس الجماهير تطلب الانتقام
لمواطنيهم، وتحركت طبقة الرعاع
للاعتداء على الأوروبيين عامة.
فأخذوا يهجمون على كل من
يلقونه منهم فى الطرقات أو
الدكاكين ويوسعونهم ضربا، وكان
سلاحهم فى هذه المعركة العصى
والهراوات ليس غير. وانبث الرعاع
فى المدينة يستفزون الناس
للقتال منادين: جاى يا مسلمين،
يقتلون إخواننا.
حمل الحمارون جسد سيد
العجان على حماره النحيف
وخلفه كل الحمير التى كانت تقف
فى الموقف، ووصلوا بهم إلى مخفر
بوليس اللبان، ما أن نظر الشرطى
لعينى سيد العجان حتى تأكد له
إنه مات. فسجل فى دفتر أحوال
المخفر أول محضر ضد الأجانب:
«مالطى قتل أحد أبناء الشعب».

ليلة سقوط العنكبوت

إيمان سعيد

كانت صاحبة شعر أبيض مُهَوّش، خيم العنكبوت ذات يوم على ذكرياتها، والتهمها، فراحت تلقى بأشيائها فى المكان ذاته الذى ألقت بنفسها فيه يومًا ما، كثيرًا ما جمعتُ لها تلك الأشياء، دمية لطفلتها، وملابس لها، وصورتهم معًا، هل كانت ترسل بتلك الأشياء لتنتظرها حيث الرحيل؟ فكانت صاحبة القرار فى عدم زواجى، وإلا ما الفائدة من أبناء لستُ إلا وسيطا يعبرون به لهذا العالم ويتركونه يحاور السراب؟!

رحلت أمى ذات مساء، مع شمس قررت أن تشرق وحدها فى اليوم التالى، وتركتنى أصاحب الحشرات والحيوانات، أطعم قطة ثم أدعوها للمبيت، ترافقنى الطريق، حتى إذا اشتمَّتْ رائحة طعام غيرى، تركتْنى ورحلتْ.

كلب صديقى، والذى ربيته، هو الحضن الوحيد الذى لا يكذب، تركت لهذه العناكب الحرية فى أن تغزل خيوطها فى سقف الحجرة، دون أن أمسحها بفرشاة أمى، كما كانت تفعل، وهى تلعن العناكب وتتهمها بجلب الفقر، هذا العنكبوت المعلق، أتأمله كل يوم، أسأله: هل ستظل مترقبًا لهذا العالم مثلى كثيرًا؟ يلقى بخيوطه، يمسك بذبابة مسكينة، لعنتُها فى سرى، ربما سمعنى فقبض عليها، وجذبها، وعاد يراقبنى، وتلك تغزل خيوطها، تستعد لقضاء ليلة تمتلئ بعدها الحجرة بصغارٍ جدد، وبعد أن أنهى مهمته، وتدلى ممسكًا بأحد خيوطها، وهذا يؤرقه، شىء يصعد الحائط ثم يهبط ويعاود الكَرَّة، تتصارع الصور على شاشة التلفاز، أستقرُّ على قناة فكاهية وضعتْ على جانبها شريطًا أسود ينعى الأبطال، أتابع تلك المسيرة، «أمل الصغيرة ما زالت تبحث عن أمها»، تجربة سورية لتحريك ضمير العالم نحو أطفال سوريا اللاجئين، وأتعجب للعالم المجنون الذى تحركه دمى وتخرسه دماء! وأتذكر هذا الرد: «نابالم بنابالم».

أنفث دخان سيجارتى فى الهواء، أرسم به لوحه لا أعرف خطوطها فى البدء، لكنها تنطق وتختفى، ثم أشخاص كثيرون يهتفون، يسقطون، يُحاكَمون، ووجهك يراقبنى كطفلة تائهة تبحث عن أبيها فى الزحام، ويتلاشى الدخان!.

أجيد الاستماع إلى أصوات الأشياء، كما تسمع «كيم أدونيزيو» صوت العذاب.

باب جارى الذى يغلقة بعنف، أسمع صوت أنينه، يشبه صوت شجرة تحاول الرياح أن تقتلعها.

المقلاة التى استعارتها جارتى، حين ردتها تالفة ومحطمة، رأيت دموعها، بل سمعت صوت بكائها بين أطباقى، صوت يشبه سقوط الماء على النار.

صوت فنجان قهوتى المملوء دائمًا، صوت يأتى من بئر عميقة يحثنى على الاستيقاظ!.

هذا المكان الضيق ما عاد يستوعب غيظى، كل شىء هنا سمعنى وتعرف على ما بى، فراح يسدّ آذانه، أطلق آهاتى، لا شىء يسمعها فتعود لى.

خرج إلى العالم المفتوح، العالم المفتوح يحوى بلادًا مغلقة، البلاد المغلقة تضم شوارع ضيقة على جانبيها أعمدة طويلة، تسقط ظلًا كثيفًا، ترسم سلمًا طويلاً، أقفز من درجة لأخرى وهو يتبعنى كما تتبع الظلال الأعمدة! ضوضاء بعيدة مكتومة، الشارع خالٍ إلا منى والأعمدة وظلينا، تباعدت البيوت فى مشهد أشبه بالحلم، خلا المكان، وكأن العالم يسقط فوقى، السماء الزرقاء استحالت رمادية جدًا، والنجوم لمبات خضراء تضىء، والضوضاء المكتومة تزداد، صمت تام، انفرجت السماء، فأسقطتْ خيوطًا كثيرة متلاحمة، تنحيّتُ اختبئ، انطفأت النجوم الخضراء، وازدادت انفراجة السماء وراحت تتساقط منها قلوب حمراء، وجوه ضاحكة، وداعمة، وأخرى مندهشة، وبعضها دامعة، وأخيرًا وجه كبير يخرج لسانه لى، وكأنه هو «الإيموجى» الذى ترسله صاحبة

اللمبة الخضراء، امتلأت الأرض بالخيوط، ونامت فوقها الوجوه، الوجوه الدامعة والضاحكة راحت تتلفت حولها، كأنها رأتنى، فراحت تقفز نحوى، أسرعت فى الركض لكنها حاصرتنى، فلم أجد سبيلاً غير أعالى البيوت، فانصرفتْ عنى، وتابعتُ المشهد.
الوجوه المندهشة محدقة للسماء تنتظر شيئًا، انفرجت السماء أكثر فأكثر، وانفجرت أنهارًا بيضاء، شفافة، لزجة، ملأت الأرض، وراحت تزداد، طفتْ الوجوه فوق النهر الشفاف اللزج.
أتساءل ماذا هناك؟ أعلم جيدًا أن القيامة تكون يوم جمعة، ترى تعجل الله اليوم؟ وهل تقوم فى هذا الوقت المتأخر؟
عالمى الضيق الذى ملّنى كان أفضل من كل هذا، لو ازداد هذا البحر اللزج الذى يشبه كما تقول سناء: «ماؤك الوسخ»! لو زاد أكثر، حتمًا سأموت.
توقفت السماء عن القذف، وراحت تُسقِطُ أجسادًا لرجال يرتدون سراويل ممزقة، ملطخة بالماء ذاته، نساء كثيرات مسلسلات الأيدى، لكن الجميع بلا رؤوس، أجساد فقط، امتلأ المكان بهم يطفون على وجه الماء، ويسبحون بمهارة، يحاولون البحث عن رؤوسهم، تتقافز أمامهم الوجوه ولا يملكون أن يمسكوا بأحدها فيواصلون السباحة، وما زالت السماء ترسل ما بها، فى اللحظة ذاتها التى راحت تتساقط فيها النجمات الخضراء، راحت تتطاير الصحف، رسائل كثيرة تطير فى الأفق بعضها «هههههههههه»، وبعضها آهات وتنهيدات وأرقام تضم العالم، الرسائل كثيرة؛ كثيرة جدًا، تسقط على أجسادهم، يحاولون الإمساك بها فلا يستطيعون، يأتى صوت عظيم: «اقرأ كتابك»، فيزدادون فى السباحة، تلكمهم فى أجسادهم قبضات زرقاء، هناك من تتبعه لكمات أكثر من الآخر وهناك من سكن فوق صخرة عالية وأمسك بوجه ضاحك، وراح يتابع المشهد وفى يده كتابه الذى تتساقط منه القلوب الحمراء والورود، وأنا المذهول أتابع فى أسى، طفت الخيوط الممزقة على سطح الماء، راحت تعرقل مسيرة السابحين وتمسك بالوجوه.
وما زلت أتساءل متى أستيقظ إن كنت نائمًا؟ ومتى يمسك هذا العنكبوت بخيوطه؟
لدىّ رغبة قوية فى الصراخ، قد تعود أمى وتوقظنى إن كنت نائمًا، لكننى أهدأ وأتذكر قول الشاعر «مطالبٌ وحدك بألا تخطئ»، أشعر أننى أسبح معهم، وأثقلنى الماء اللزج، فرحت أنهج، أنتبه على صوت صدرى المتعب، فأطمئن نفسى بأننى بعيد، الهاتف خرج من دائرة الزمن، ما عدتُ أدرك الوقت، الأشياء ما زالت تسقط وتتطاير، ظهرت نجمة لامعة فى الأفق، انفجرت، فتحولت لفتاة جميلة أعرفها وطالما بحثتُ عنها، كانت تركض وتلبس إحدى فردتىّ حذاء، ركبتْ عربة الخيول وانطلقتْ، تبعتها الساحرة وضربت بعصاها على الكون، واختفت، تطاير كل شىء إلى أعلى، وانفتحت السماء أكثر، راح الماء يتصاعد منه البخار، خرجت منه حيوانات دقيقة تزحف نحو مجارير مدينتنا، السماء تبتلع الصحف، الوجوه تطير لأعلى، والأجساد تمسك بها هذه المرة، تسحبها خيوط عظيمة لأعلى بانتظام، تلاحمت الشبكة وصعدت للسماء التى أغلقت أبوابها ولمعت نجومها الخضراء كما كانت، وعادت الضوضاء المكتومة، وعاد شارعنا كما كان، النور يبحث عن مكان، بدأت ظلال الأعمدة فى التلاشى، خشيت أن أسقط فقفزتُ وهرولتُ بعيدًا، كان الصوت يتبعنى: «حى على الصلاة»، اغتسلت، وخرجت روحى لأعلى المكان، وصليت صلاة لا أعرفها لكنها ذكرتنى بصلاة «زوربا».
ضوضاء بعيدة مرة أخرى، تبعتُها، لا شىء، لكنها القمامة، يخرج منها صوت، ترقبته جيدًا.
الطفلة التى وجدتُها فى القمامة، وجدتُ إلى جوارها دماءً كثيرة، تسيل من حبلها السرى المقطوع، وددت أن أتبع تلك الدماء، لعلنى أصل الحبل ببعضه، الشمس التى استيقظت الآن لتفضح المشهد، غابت الأمس باكرًا حتى تُعدُّ هذا المشهد فى الظلام، عاهرة تلك الشمس!، البخار المتصاعد من فمى، والذى اعتدت أن أنفثه على زجاج الباص لأرسم عليه قلبا وسهم كيوبيد المسكين، وحرفينا، الآن تجمّد على الزجاج، وكلما هممت برسم القلب، أبَى، واستحال السهم مدفعًا، دبابةً، صاروخًا!

قصتان

ماهر طلبة

لوحة على جدار

رسم نفسه واقفا مواجها للجدار مرفوع الرأس، ثم وظهر الجدار له.. ثم والجدار خلفه يفتش – من خلف ظهره المنقوش عليه خطوط كرباج الجدار – عن أخطائه التى كان يخفيها عن الدنيا ونفسه خلف ظهره... ثم وهو راكع أمام الجدار لعله يغفر له، ثم وهو ساجد شكرا لله، ربما لأنه نال مغفرة أو نال عقابا وانتهى الأمر.. ثم وهو غافى فى بطن حوت سليمان لا يُسمع له صوتًا حتى المناجاة.. وغافيا مضموم الأعضاء كطفل فى بطن أمه يخشى مواجهة الحياة.... وغافيا وجهه إلى الأرض.. ومستيقظا فجأة فى قبر..

أمسك فُرشته ونظر إلى الجدار. حيث صورته المنعكسة منتصبا، ساجدا، راكعا، غافيا.. لم تكن المساحة أمامه تسمح له بنشر كل هذه الذكريات.. احتار.. أى الصور أهم وأقربها لقلبه لتحتل الجدار كله؟، وأيها يستحق النسيان والضياع؟.. عجز عن الاختيار.. غمس يده فى ألوانه.. تحرك بخطوات كهل مقتربا من الجدار، طبع بصْمَتُه على حافته وأسرع – بذكرياته- هاربا.



قيل فى الأثر: يموت الإنسان واقفا إن لم يجد ما يضع خده عليه أو فقده..

ويحكى أن رجلا حمل يوما بوْجة طعامه فى يد وفأسه على كتفه وجر خلفه حماره وشمسه التى كانت لا تشرق حتى يجرها بحبل الحمار، وذهب إلى حقله ليسقى زرعته ويراقب نموها.. فوجد مكان حقله/ حصاد عمره.. كمبوند بعمارات شاهقة وفيلات عامرة وحمامات سباحة وملاعب جولف تسر الناظرين، أخذه الذهول فظل واقفا فى مكانه كعمود من الصوان..

فى البدء استقبحه سكان المنطقة وزوارها وتحدثوا مع المسئولين لنقله إلى الخيام والعشوئيات حيث موطنه الأصلى.. وحين استبطأ عملية النقل السكان.. فكروا فى حل للمشكلة، حيث نجح أحد سكان الفيلات العامرة فى تحويله – كأى آثر مر عليه الزمن وترك غباره فوقه – إلى مزار سياحى.. يزوره السياح من كل فج عميق ليرجموه بلغاتهم وأشكالهم.

حذاء من الشكولاتة

جلاء الطيرى

استوقفتنى ابنتى أمام الهايبر ماركت وهى تنظر إلى لوحة الإعلانات النيون التى تبثُ أنواع العروض لهذا الأسبوع وقد خصصت يوم الخميس لتقديم عروض على أنواع الشكولاته.
أدخلتنى ابنتى عُنوة مرة بالبكاء، وأخرى بالتوسل:
والنبى يا ماما هشترى حبه صغيرين قد كده هوه.
كان يضيق الفراغ بين يديها كلما ضاق اتساع عينى منزعجة من القد كده هوه.
أخذت تدور بعينيها، كلما أمسكت قطعة، أمسكت حقيبتى مفتشة عن نقود تكفى لمتطلباتها، عبأت عربة التسوق بالمياه الغازية والشكولاتة والعصائر فى غفلة منى وأنا أحسب كيف سنقضى بقية الشهر، فنقود النفقة التى اختصرها أبوها إلى النصف مقدما حججا وبراهين وأوراق تثبت فقره وعوزه وهو الذى يمتلك الكثير من المال، ونفقة ابنته الشهرية التى يعطيها على مضض، ما هى إلا ثمن حذاء يشتريه ثم يُلقيه بعد يومين لأنه ملّ منه، دائما يقول لى إنه ملول، عندما يعتاد الأشياء وتصير ملك يديه يزهدها، هل كُنتُ كحذائه، ملنى وألقى علىّ يمين الطلاق، نعم هذا ما تمنيته، ولكن كيف سأعيش بعد أن أجبرنى على ترك عملى، الذى لا يليق به، هى بضعة أشهر، قضيتها معه، ثم بدأ يعتادنى، ربما كنت أفضل قليلا من حذائه الذى تخلص منه بعد يومين.
تخلص منى ولكنه ترك جنينا بدأ ينمو بداخلى، لم أعرف إلا بعد شهرين من الطلاق، حاولت التخلص منه ولكنه كان متمسكا بالبقاء، كانت بنتا، كانت تُشبهنى ولكنها ملولة كأبيها رفضت ثديى، وارتضت بحليب أستدين ثمنه كل شهر.
انتبهت وهى تُفاضل بين أنواع الشكولاته وتختار أغلاهن، جرت العربة، أخذت صنفين فقط من أكوام الشكولاتة التى امتلأت بها العربة، دفعتُ ثمنها، نظرت إلىّ فى غضب، أزاحت عربة التسوق بعنف، فاصطدمت عجلتها بحذائى، ازداد الخرق اتساعا.
على الرف حذاء مصنوع من الشكولاته كدعاية للعرض، تحاوطه ذبابة طنينها يخترق أذنى رغم الصخب الذى حولى.
ابنتى تشدنى:
ماما شوفى حذاء مصنوع من الشكولاتة.
نعم حذاء جميل، كحذاء أبيكِ.

قبلَ أن نمضى بعيدًا

مؤمن سمير

يَلفُّ بعيون زائغة

كانت أمى تقبضُ على لسانى بإصبعيْها الرفيعيْن كأنهما مخلبيْن ثم تشدُّهُ لآخرِهِ وتُسمِّى اللّه ثم تقطعهُ بسكين مطبخها الحبيب.. تقبضُ على من وسط السوق أمام الناس جميعًا كلما جمعتُ الأولاد فى الحقل وألَّفتُ حكاياتٍ تجعلهم يسهرون لحد وقوع الصبح على رؤوسنا فتتثاءبُ العفاريت بصوتٍ يهزُّ البلدة كلها ثم تطير معنا لنسرق أكواز الذرة.. كما أننى كنتُ فى أحيانٍ أتسلل وأخفى فى قميص بطل حكاياتى الطيب، نظرةً من نظرات أبى الغامضة، المعلقة على رأس السرير.. كان الفراغ الذى تركهُ لسانى فى فمى ما زال يلفُّ بعيون زائغة فى انتظار أن يظهر أولُ اللسان ثم ينمو رويدًا رويدًا وكنتُ أنا تحت الغطاء أرتعشُ وأراقب كفى وهى تتضاءل كى تهرب من مسح الدموع التى قد تفضحُ فراشي.. عندما ماتت أمى توقف لسانى عن النمو لكنى لم أصر أخرسَ أو مجنونًا.. صرتُ تمثالًا بحجمٍ صغير، كأنه حجم طفلٍ أو يزيدُ قليلًا، يحشو حوائط دكانِهِ بحكايات أهل البلدة وأكاذيبهم، ثم يبتسم بغرور كأنهُ كلامٌ ملون يملأ السماء.. ولولا أن طلقاتٍ طائشةٍ أصابته، لما كان يجوسُ حتى الآن.. ويهمهمُ بلا فم..

طريقٌ نائية

وسط النوم، تكون الهمهماتُ موسيقيةً وأليفة ويكون الكلام مرتبًا و مفرودًا على سجادة ناعمة، على عكس ما يظن الناس جميعًا.. أخبرنى جَدِّى وهو ينظر لعينى، ربما ليبحث عن جَدِهِ الذى أخبرهُ يومًا، أن الإلهة يحبون العالم فى النهار بوضعيةٍ سحريةٍ كأنهُ مقلوبٌ أو مصدورٌ من الحُمَّى كى يظلوا يهزوا رؤوسهم بِرَوِيَّةٍ وهم يشاهدوا الأعاجيب.. ثم لا يتركونه لينفلت ويعتدل إلا فى الليل، فى الظلام العميق، المنسى الحكيم.. وهكذا تعود الرؤوسُ العظيمةُ لثباتها الفخم الشبعان.. لحظة البهاء المتوهجة هذه، ربما تكون الأقدار قد كرهتها من قلبها، لأنها لم تجد فى الجراب إلا الأحاجى والألغاز، فاضطرت أن تردد لنفسها طول الزمن بأنها هكذا تصنعُ الحياة.. وربما تكون قد عَلِمت من جَدِّها هى الأخرى أن الوضوح وحشٌ باردٌ وبلا قلب.. لا حدَّ لطولِ أظافرهِ أو لصوتهِ الغليظ.. خاصةً بعد أن ظهر الحبُّ فى الحكاية، وهو يسعى فى طريقٍ نائية..

كفٌ ممزقة

أظافرى هشةٌ، تتكسر باستمرار، لكنها ما أن تلمس جلْدى حتى تُسرع وتدميه..
كأنها تنحتُ صرخةَ المقتولِ
قبل أن نمضى بعيدًا.

الرحلة

مريم عاطف

تعبر القطارات أمام شرفتها ذهابًا وإيابًا، بصفيرها الحلو الذى تحبه، منذ طفولتها كانت تنتظر كل يوم هذا الضجيج بشغف حتى تطمئن لوجودها على قيد الحياة. وفى ليلة قمرها غائم، مغلّف بسحابة برتقالية قاتمة، غفت قليلاً وهى فى انتظاره، فرأت ذاتها تغوص فى مقعد قطار ليلى متشحة بالسواد تبحث عن ألعاب طفولتها التى كانت تخبأها الأم، حفاظًا عليها، حتى تظل ألعابا جديدة صالحة لأخوتها الصغار، الذين يأتون بعدها.

وفى اللحظة التى انفصل فيها الليل عن الصباح، كانت جالسة بداخل القطار الذى طالماحلمت به يومًا، ولكن صفيره هذه المرة كان حادًا أفزعها، فأحتضنت حقيبة يدها الصغيرة فى خوف، لا تبحث عن شىء ولا تنتظر أحدًا ولا تنوى فعل أى شىء، كانت فى طريق عودتها لحياة تشبه قضبان السكك الحديدية حين يتساقط فوقها المطر فيبعث فيها الحياة.

شعرت بالضيق فى جلستها على مقعد القطار الغير مريح، خاصة بعدما صارت أشعة الشمس حارقة، فبات الجو خانقًا بداخل عربته، فأخذت تنظر عبر النافذة تبحث عما يجعل الزمن يتحرر من سيرورته التقليدية، حاولت تستكين، وتمضى الساعات بين الغفو واليقظة، وإذ بها تعدل من وضع ظهرها المتألم فعادت والتفت مرة أخرى عبر النافذة، فرأت سحابًا كثيفًا يجرى عكس إتجاه الريح، فظنت نفسها نائمة، فأنتفضت والتصقت أكثر بالزجاج لترى السحاب المتقطع كتلًا صغيرةً وأخرى كبيرة تعبر، ثم تركت مقعدها شاغرًا، وذهبت تسير بداخل القطار ذهابًا وإيابًا، لتعود حيثما كانت لتجد أن النافذة التى بجوراها أنفتحت والسحاب قد تراكم داخل القطار، حتى أنها لم تعد ترى شيئا غير ذاتها، فأخذت تصارع السحاب تحاول طرده خارج القطار، ولكنها كانت تضرب بكل قوتها، تحاول إزاحة الكتل الرمادية وكأنها مجموعة من المظلات القطنية الثقيلة، لم تعد تشعر بجسدها تألمت بشدة، أخذت تصرخ بشدة حتى ضاع صوتها، بينما كان الجميع فى نوم عميق ولم يشعر بها أحدٌ، أنطلقت متثقلة ناحية النافذة تحاول غلقها حتى يرجع السحاب أدراجه، ولكن دون جدوى، رغم قربها الشديد من النافذة إلا أنها لم تستطع الوصول إليها، خافت أكثر عندما فقدت الشعور بالزمن بل ولم تعرف إلى أى محطة وصل القطار، كانت تصارع كل شىء، لم تعد تتبين اتجاه القطار، بل ظنت أنه يتمايل يمينًا ويسارًا، وأنه سوف يسقط فى أى لحظة، وأن السحاب قد تراكم فى أذنيها وفمها وعيونها وإذ بباقى جسدها قد تلاشى، صرخت قائلة: «لا أرغب فى الموت الأن، دعونى وشأنى، لن أصعد الأن، لم يأتى وقتى بعد»، كانت تشعر بالإختناق، فأبتلت جبهتها وصارت تقطر ماءًا مالحًا، أحرق عينيها، فمالت برأسها على كتف رجل إلى جورها رغمًا عنها، فظن أنها فى حالة إغماء، بسبب عطل القطار وتلف المكيف، الذى تسبب فى ارتفاع درجة حرارة الجو داخل القطار، حاول إيقاظها، وأشار إلى ابنته التى منحتها قطعة شيكولاتة ليرتفع ضغط دمها من جديد، وحين فتحت عيناها، وجدت نوافذ القطار مفتوحة بالفعل حتى يدخل الهواء بداخل عربة القطار، وسمعت بوضوح أنه جارى إصلاح العطل، وأنهم على وشك الإنطلاق، فنظرت مرتابة فى ساعة يدها لتعرف أنها حتمًا ستتأخر على موعد العمل، وأن هذه علامة لبداية يوم مشؤوم! فشعرت بإرهاق شديد وغفت مرة أخرى.

ليصل قطارها أخيرًا وتجد نفسها خارجة من محطة القطار والسماء قاتمة معتمة تهطل مطرًا كثيفًا، حتى ظنت أنها فى منتصف الليل وليست العاشرة صباحًا، كما أعلنوا، فقط ابتلت تمامًا، حاولت البحث عن تاكسى، أو حتى عن بشر، كانت الطرقات مكدسة بالغيوم، وهى تحاول العبور، وفى كل محاولة كانت ترتد مرة أخرى إلى مقعدها فى القطار الذى فشلوا فى إصلاحه.

على باب صدرى تدق المواسم

أحمد حمدينو

على باب صدرى، تدق المواسم
بليل الربيع، وزخّ المطر
إذا ما أتانى شحوبَ الشتاءِ
بليل بهيم قُبيْل السحر
أطوف وأنأى بأوجاع قلبٍ
لعلى أكونُ نديم النجوم
حبيبَ الغيوم، صديقُ المطر
أدور خلال الشوارع أمضى
أغنى كثيرًا؛ يحيا المطر؛ يخيف
الأنام
خروجًا وسيرًا تحت الشتاءِ
أتيتك أيها المسا أقتفى
ندى خطاكَ وطيب الأثر
حزينًا أجوب الليالى المطيرةَ
أناشد معطفَ.. ودٍ لقلبى، وقطرةَ
نور
وقلبى خواء صريع معنّى
تساقط حبًا على باب صدري
ووقع السقوط على النفس قاسٍ
كقذف الحجر
أناشد طيفًا يغازل وجهى
ويمنح قلبى لونًا جديدًا
فألقَى بليل التردد شيئا
يقينى الصقيع
تؤوب القوافى التى قد تخلت
فتؤنسَ قلبًا بليلِ السمر
فيأتى الصحاب بطلب الإعارة
أعرناك يا قلب لوناً جديدًا
ومعطف ود وقطرة نور
كما كنت ترجو؛ لتمضى سعيدًا
وتمضى الليالى
ويمضى شتاتى يوزّع ورداً
على كل بيت
أعلق فى طوق زهر التهاني
مبارك عليكم قلبى الجديد
لتُزهر أشعارى الخالدات
ربيعًا بدربى لذكرِ عطر
ويأتى الذبولُ ليعلن موعد رد
الإعارة
فيرجع قلبى كما كان يومًا
وآخذ مما كتبتُ العبر
وانسى وآسى حزينًا حزينًا
ويبقى ربيعى ودأب الحياة
موات النفوس وعيش الفكر.

هى والورود

د. أحمد جاد

بَزَغَتْ فَضَاءَ الْغَرْبُ لِى وَالْمَشْرِقُ
وَسَرَى الْجَمَالُ كَظِلِّهَا يَتَمَلَّقُ
وَتَأَلَّقَ الْحَرْفُ الْحَزِيْنُ بِفَيْضِهَا
يَخْتَالُ فِى رَوْضِ الْجَمَالِ وَيَعْبِقُ
وَإِذَا نَظَرْتُ إِلَى الْوُرُودِ وَحُسْنِهَا
آنَسْتُ حُسْنَ حَبِيبَتِى يَتَأَلَّقُ
لَا فَرْقَ بَينَ شَذَا الْوُرُودِ وَعِطْرِهَا
إِلا بِأَنَّ شَذَا الْحَبِيبَةِ أَلْيَقُ
فَإِذَا سَرَتْ بَينَ الْوُرُوْدِ تَأَلَّقَتْ
مِثْلَ الْبُدُورِ بِنُورِ شَمْسٍ تُغْدِقُ
عِطْرُ الْوُرُودِ وَإِنْ تَدَانَ إِلَى مَدَى
لَكِنَّ عِطْرًا مِنْ جَنَاكِ مُعَتَّقُ
فَأَمِيلُ عَنْ تِلْكَ الْوُرُودِ جَمِيعِهَا
وَأَهِيمُ فِى هَذَا الْجَمَالِ أُحَدِّقُ!
لَا تَفْتَحُوا بَابَ التَّنَاظُرِ مُطْلَقًا
بَابُ التَّنَاظُرِ إِنْ بَدَتْ يَتَغَلَّقُ
مَا صِيغَ فِى هَذَا الْمِثَالِ مُجَمَّعًا
بَينَ الأَنَامِ جَمِيعِهِمْ يَتَفَرَّقُ!
كُلُّ امْرِئٍ بِمَزِيَّةٍ يَسْمُو بِهَا
لَكِنَّ حُسْنَ حَبِيبَتِى يَتَدَفَّقُ
فَالْحُسْنُ فِى كُلِّ الْعِبَادِ مُخَصَّصٌ
لَكِنَّ حُسْنَ مَلِيْكَتِى ذَا مُطْلَقُ
حَتَّى الطُّيُوْرِ إِذَا بَدَتْ أَنْوَارُهَا
صَدَحَتْ. وَإِنْ كَانَ الْمَسَاءُ. تُشَقْشِقُ
فَتَجَمَّعَتْ بِفَضَائِهَا بِكَتَائِبٍ
تَغْشَى السَّمَاءَ لِكُلِّ صِنْفٍ فَيْلَقُ
تِلْكَ الْمَحَاسِنُ لَا مَحَاسِنَ غَيرَهَا
وَاللهُ يُكْرِمُ مَنْ يَشَاءُ وَيَرْزُقُ
وُجْنَاتُهَا جَمْرٌ تَفُوحُ عُطُورُهُ
مِسْكاً وَعُوداً ثُمَّ لَا تَتَحَرَّقُ
بَيْضَاءُ يُزْهِرُ وَجْهُهَا فِى حُمْرَةٍ
كَالشَّمْسِ مِنْ فَلَكٍ بَعِيدٍ تُشْرِقُ؟
وَكَصَفْحَةِ النِّيلِ الْوَسِيعِ إِذَا الْتَقَتْ
بِخُيُوطِ شَمْسٍ لَمْ تَزَلْ تَتَرَقْرَقُ

يَا أَيُّهَا الْقَلْبُ الْمُعَذَّبُ بِالْهَوَى
إِنِّى عَلَيكَ لِمَا رَأَيتَ لَمُشْفِقُ
مَا زِلْتَ مُنْذُ رَأَيتَهَا فِى حَيرَةٍ
تَزْدَادُ شَوقًا لِلِّقَاءِ وَتَخْفِقُ؟
تَأْوِى لِنَارِ غَرَامِهَا كَفَرَاشَةٍ
لَمَّا تَزَلْ رَغْمَ اللَّهِيبِ تُحَلِّقُ
سُبْحَانَ مَنْ سَوَّاكِ فِى عَلْيَائِه
جَعَلَ النُّجُومَ بِجَوفِ ثَغْرِكِ تَبْرُقُ
يَا وَيحَ قَلْبٍ لَا انْتِهَاءَ لِحُزْنِه
يَشْكُو الزَّمَانَ لَعَلَّهُ يَتَرَفَّقُ
قُلْتُ ارفِقِى قَالَتْ أَلَسْتَ رَمَيْتَنِى؟
أَرَأَيْتَ سَهْماً مُرْسَلاً يَتَرَفَّقُ؟!
رَدَّ الزَّمَانُ بِقَولِه وَفِعَالِه:
لَا يَعْذُرُ الْعُشَّاقَ مَنْ لَا يَعْشَقُ
فَرَدَتُّهَا عَجْلَى عَلَيه مُغَاضِبًا
كَالرِّيحِ فِى سَمْعِ الزَّمَانِ تُدَقْدِقُ
مَنْ كَانَ يَحْسَبُ قَلْبَهُ فِى مَأْمَنٍ
فِى بَحْرِ عِشْقٍ لَا مَحَالَةَ يَغْرَقُ.

إغفاءة

قصيدتان

عبد الرحمن مقلد

تمتع بما لا يزال لديك من الليل
ثمة إغفاءةٌ تتلاشى
ولا شك أن طمأنينة بعدها ستغيب
وإكليل شوك ستلبسه راغما..

فنم يا عزيزى
لديك غدًا موعد فى الجحيمِ
ولم يبق فى الليل إلا الثمالُ
هنا لك تعسيلة
فالتقطها
وخذْ حلمًا خاطفًا
ولا تخذل البدن المتداعى
الذى كان بالأمس منتصبًا كالذبيحة
منسحبًا وقليلَ الكلامِ..

وأنت على بعد ناصيةٍ
فى الهزيع الأخيرِ
على آخر الليل
لا تنس

أن النهارَ تفجر
فى الأفق
والوقت حان
وتلك الزمامير
تنهال مثل الرصاص على أذنيك
وهذا الزحام
على بعد ناصية فى الزمان
ولابد أنك سوف تُدلّى
من السقفِ مثل الذبيحة
فى الحافلة..

وليكنْ
إن إغفاءةً لا تزال تناديك
قل للذين
على بعد ناصيةٍ
فى انفلاق النهارِ
ذرونى قليلا
فإنى لا أتخاذل
عن موعدِي
ولا يغلبُ النوم رأسى
فلا يتنبَّهُ للوقت
ديكى الذكى سيفزعنى
فأغادر من نومتى
كالطريد
وأقفز كالخوفِ
لكن إغفاءة لا تزال
سأقطف ما يتيسر منها
وأصعد ما مكّن الوقت من عتبات السديم
إلى أن يزول
يزول
وتنكشف الشمس
أصحو لألقاكمُ فى القريب.

أنشودة موتى

الابنة قالت لى:
«ستعيش ثلاثة أيام»

وأنا من ذاك الحين
أعيشُ
كأنى أجْهزُ للرحلة
مفتون ببلوغ الأمل
أتمنى لو أن نبوءة «ماريًا» تصدق
وأكون أبَ القديسة..
حتى لو فنى العمرُ..

منذ الآن
لدى ثلاثة أرباع نهار
ومسار يومى معتاد
يكفى لى
أن أتنفسَ
ملء يقيني
وأراضي زوجتيَ
أحادثُ أصحابىَ
وأهاتفُ أمى..

الابنةُ قالت
حين سألتُ:
ثلاثة أيام! من أين عرفتِ التوقيت
الصارم هذا؟!
: لا أعرفُ
: لكن ماذا يحدث بعد ثلاثة أيام،
مثلًا، سأموتُ؟!
: لا ستعيشُ
: أينْ أعيش؟

احتشدى، يا ماريا،
احتشدى
وأبينى عما يمليه ضميرك
هذا البض الأبيض
الخالى من تشويش الزمن عليه..

لا تخفى شيئًا عن والدك الطيب
جيبى مملوء بالحلوى
وعيونك سلواى..

اليوم الأول مرَّ
وأنا فى صبح اليوم الثانى
- الآن -
أعاقرُ هذا النص
أتخيل كيف أموتُ
وأضحكُ
أتوقعُ أن تدعسنى عربةُ نُقل
أو يتوقف قلبى معتلًا بالحزن
ويكفيه ثلاث وثلاثون دوامًا

يا هذا السائق
يكفيك الله مصيرى..
تكفى أذنى زماميرك
إنى سأموت قبيل مساء الغد
فلا تزعجنى
وأريدُ سماعَ هتافِ المسحوقين
وأنا فى قبري
وهتاف الثورة

يكفينى أنى أدركتُ
الموعدَ
والأحد يكون تمام التوقيت
أتمتعُ بالطرق
وأمشى منسجمًا فى نور الشمس
ومعتمرًا قبعة اللص
أدلى مسبحتى
ماذا يلزمنى أكثر فى الدنيا
ماذا يبقى لى
رتبتُ لأبنائى ما يلزم
بعض حصادٍ يكفى
لثلاثة أفواه
وجنين لم يولدْ بعد
ونحو الـ٦٠ قصيدة!

ولأمى: لا حزنٌ
هذا ابنك ملآن بالفرح
ومحتدمٌ بمهابة أن يحمله شعراء
الجيل الأحدث
حتى باب المقبرة
محتفلٌ والأخوة يضعون قليلًا من
ورقِ الشجر
وينعون الراقد:
فى ليل الأحد
الأول من ديسمبر
ألفان وتسعة عشر..
«هنا يقبع جسد الشاعر»

وأنا يقتلنى الزهو
: يقتلك الزهو!!
ألست الميت
يحملُك رفاقك
- هذى المرة -
وتطل عليهم
من فوهة النعش ..
عيونك تغمرها دمعات الفرح..
وقلبك ملآن بالشجو..

قبيل قليل، فى العاشرة صباحًا،
فى اليوم الثانى
من تنبيه البنت علىَّ
هنا فى العمل
أقول وماذا لو أن نبوءة ماريا لم
تصدق!
والتمست ميعادًا آخر.
- سيان -
- هل يكفيك بلوغ قصيدة موتك؟
- يكفينى
ما أحلى أن ينتزع الشاعر منا
أنشودة موته..

شهوةُ الموج

منى عبد اللطيف

خيوطٌ تشقُّ شراعًا بدربى
أحنُّ لشهوةِ مَوجى
صدى البحرِ عشقى
على حافةِ الشَّوقِ
لحنٌ أثيرٌ يُهَدهِدُ هَمْسى
يعانقُ فى الليلِ غيمى
يَشُدُّ المرايا
يسامرُ فى العشقِ عَيني
ملاكٌ شفيفٌ يمدُّ إلى براحًا
يُعَلِّمُنى رقصةَ البوحِ وحدى

أُحِسُّ كأنَّ العصافيرَ تشدو
بصدرى
لآلئُ تَرنو وبرقٌ تَهَجَّى يدى
فأنسى زمانى وأنسى مكاني
أميلُ على وردتي
أقتفى حَبوَ عِطْرى
أُحبُّ اتساعَ السماءِ بِقلبى
ونبعُ الشُّطوطِ زوارقُ نَجْمى
أخطُّ بماءٍ شجونى وأهْذِى
أغوصُ، أفتِّشُ عن فتنةِ النُّورِ

فى البحرِ،
فى سطوةِ الشِّعرِ
فى دفقةِ اللونِ..
أرواحُنا قُبلةٌ من إلهٍ
وبفيضه طيفٌ سما
نشُبُكُ الضوءَ فى صدرِ أحلامنا
ونغنّى
وخمرٌ نعَتقه من ندى عمرنِا
كشمسِ الطقوس
نهدهدُ زهْرَ التمنّى.

تحت الطلب

رشيد أعراب

لما استدارت عائـدهْ
قلـت اعذرينى لحظةً
يا وردةً فى شوكـنـا
للعطر سحـــر لافت
فى الثغر لاحت بسمة
قالت تحث بخطوهـا

والصبر أخلف موعدهْ
قلبى يلوك تـــرددهْ
حزت الجمال وموردهْ
يُحيى النفوس البائدهْ
نحت شكوكا سـائدهْ
نحوى كريم شـاردهْ

خذنى لشعرك وهلـة
قل لى بربك أسطـرا
قلت امنحينى لحظـة
نظْرات عينك ألهبـت
هزى إليك بمهجـتى
حظى أنا ما أتعسـهْ
قالت وحمرة خدهـا
إن الحياة قصيـــرة
عش شامخا وهلّاتها
من نبرها الحلم انجلى
وتلاطمت نظْراتنـــا
قلت ارفقى بمشاعرى
أنت القصيدة كلـها

إن الحياة منكـــدهْ
تجرى المياه الراكـدهْ
يرفُ الكـــلام تبدهْ
هذى الشجون الخامدهْ
تجنى حروفا كامـدهْ
للندب أصبح مـنضدهْ
كالورد يبرح مرقـدهْ
بالعمـر تبخل جاحدهْ
سلِ الفـؤاد لتُرغدهْ
فرط الملاحة أنـجده
كالنبل يبلغ مقـصدهْ
إن الظرافة مصــيدهْ
شـعرى أنا لن أُنشدهْ

تميل للمواربة

نادية محمد عبد الهادى

دائما
تميل للمواربة
فى الحب والرحيل

سمعت اليوم «أسامة منير»
يتحدث عن صفات المحب
التى لا تشبهك من قريب أو بعيد
كما أنا خارج مقاييس المرأة الذكية
لم أنفذ أى خطوة كى أحتفظ بى
بعيدا عن أسلاكك الملفوفة حول هشاشتى

ما زلت أدور فى نواة أعذارك
أعشق سب نفسى والحديث معها بصوت عال
والبكاء كلما هزمنى ضعفى
أرتدى قناع الندى لكلماتك الأسمنتية
وقفاز التحية العسكرية لقلبك لا أخلعه
تنتابنى نوبات هلع عرى قلبى من قميصك

أرتب ملامحى لك حتى تتذوقها مع طعامك
كلما تذكرتنى كل مائة قمر
ألمع صوتى أدربه على الأنوثة
ليثير مسامعك

ابتسامتى
أقيسها بـ «المليمتر» حتى تناسب المسافة
بين شفتى وعينيك فتذوقها بروقان
كل أدوات الزينة أضعها بزاوية قريبة
حتى إذا
اقتربت غيمة الحزن من وجهى
أمحوها بـ «الماسكرا» وأصابع الروج السحرى
ألون بها غضبى

تظن ضحكاتى لك امتنان لتصرفاتك الغامقة
تكيل لقصيدتى كل اللكمات لتهجرنى
تتهمها أنها طريقى لجهنم المفروش بالورود
ومعاناتى من مراهقة شعرية متأخرة
مع توابلك الحارة حول فقدى للنضج
حين أحاول مشاكستك بدلال أنثوى

كم ألعن مرورى تحت سمائك وقت الفراغ
ألعن تحسس ذكوريتك لجسدى المتوارى
خلف غرورك
ألعن سكوتى على مسرح غضبك
متى أتعلم كيف أنكح وحدتى
وأغلق أنا الباب بوجهك.

لحن طازج

أحمد دياب

1

أنا حبيب القطط
صديق العتمة والأزقة
راعى الكلاب الضالة
أنا هذا الهواء البارد
على وجه التمثال
أول من يقول لأرصفة الميدان
مساء التسكع
تميمة الشعر للذين
أنهوا دراستهم الجامعية
نتسكع أنا والموت كغريبين
وكأعداء شرفاء
نجلس على طاولة واحدة
ينتظر كل منا
من يحاسب على المشاريب
ألملم الكراسى مع نادل المقهى
أساعد فى غلق دكاكين آخر الليل
نتقاسم السجائر وعساكر الوردية
«أنا آخر من ينزل فى آخر محطة
مترو»
وحيد كالليل
صديق أعمدة الإنارة
والأبواب الخلفية.

2

أحب الكناسين
فى شوارع العالم
البوابين على البيوت
التى ليست لهم
صديق البائع المتجول
والبائعات اللائى لا حول لهن
أحب الذين شابت رؤوسهم
والذين لفظتهم البيوتات
تعرفنى مقاعد المقهى
والهموم التى سقطت من شفاه
الحزن
ترعبنى زيادة السلع
وتذاكر السينما
كيف لوحد نهشت أفكاره
طوابير الأغنيات
أن يبحث عن لحن طازج
يعزفه الموت البطىء
وتصفق له الحياة.

تقرير ممل

محمود فاروق محمد



تقرير ممل ف التفاصيل
ومش تبرير
انك بتحكى ليا
كل اللى حصل
وبالحذافير
دى زحمة حكاوى حضرتك
دربكة
بتشل فيا حركة التفكير.



باين عليك
الحزن ف عنيك.
نبرة كلامك
صوت ضحكتك
كل حاجة بتقول كده.
حتى سحنتك
متنكدة.



كان حلم لكن للأسف
حلم خارج ع المسار
استنفذ خلاص كل الفرص،
وباختصار
الاختيار عدى وقته خلاص .



وأنا عن نفسى
كان نفسى اشوف ف عنيكى نفسى
واما أبعد عنك وأتوه
أرجعلك من غير ما تقسى.

مليت السكات

سيد يونس

مليت
فيك السكات
لحظة مسكت
ايدك
فضلت أنا أجرى بيكى
كنتى بالقاك دمعة
أجرى أطبطب عليك
أحضن وأضمك إلىّ
لجل تحسى بأمان
عمرك ما كنتى لقطة
فى شريط سيما يعدى
كنتى انتى الحقيقة
إحساسك
طفلة بليدة
فاكرة إنك وحيدة

والكل بيجرى عليكى
كنتى تقولى آه
أحس آهاتك فى قلبى
وشفايفك لما بتضحك
صحارى تنبت
ورود

لما عرفتك ده صدفة
قـريـت فـى مـلامـحـك
حاجات
تمنيت أكون
دا طفلك
أرضع حنان الأمومة
أغزل
شموسك ده شال
بيكى
بمحو الظلام.



د.محمد مشبال

ناقد وأكاديمى

عن البلاغة والأدب الحديث

هناك أطروحة تقول إن البلاغة ينبغى أن تصمت عندما تواجه الأدب الحديث. وحجج القائلين بها لا تعرى عن القوة، ولأجل ذلك لا أتردد فى مناقشتها دفاعًا عن أطروحة نقيضة، وهو ما سأقوم به فى هذه المقالة التى أحاور فيها نصًا للناقد الأكاديمى حميد لحمدانى، أقتطفه من أحدث كتاب له بعنوان «النقد الأدبى المعاصر - واقع وآفاق»: ٢٠٢٢، ص:٢٠-٢١» :

«أمام هذا التطور الهائل فى المعارف المتصلة بالنقد، بدا لنا وكأن البلاغة لا تزال إلى حد ما تحتفظ فقط بملمح من تلك المنزلة التى كانت لها سابقًا، وهى منزلة عائدة إلى اعتمادها، فى كثير من آلياتها، على المنطق والحجاج، وما يتبع ذلك من الملاحظة والفحص والاستقراء، والانشغال بالبيان فى المعاني. لكن الإشكال الذى لا يزال قائما هو أنها بنيت فى المقام الأول على أساس البحث فى جمالية اللغة الاستعارية المتجلية فى الجمل والعبارات، وليس فى البنية النصية الشاملة. هذا إلى جانب معياريتها، وما يتبع ذلك من أحكام القيمة والميل إلى تثبيت المعانى النصية فى مدار الحقيقة. كل هذه الخصائص جعلتها فى وضعية لا تهيؤها بما فيه الكفاية لمعالجة النصوص الأدبية المعاصرة، سواء ما كان منها شعرًا خارجًا عن عمود القصيد العربى القديم أم عن بلاغته وعروضه. أما فيما يتعلق بالسرد الحديث الممثَّل بالرواية والقصة القصيرة والفن المسرحى [..] فكل هذا يبدو وكأنه موجود، خارج اختصاص البلاغة. هذا ما يفسر لنا أن كثيرًا ممن يشتغلون على النقد البلاغى، فى وقتنا الحاضر، فكروا فى محاولة إحيائه وترميم جوانبه بمعطيات منهجية جديدة لكى تحافظ البلاغة على بقائها [..] ونتساءل بعد هذا: ألا تكون كل تلك الإجراءات التحديثية سوى عملية تذويب للبلاغة فى نسيج النظريات والمناهج الأدبية المعاصرة، مع الحرص مظهريًا، بين الحين والآخر، على تداول اسمها كبلاغة، حفاظا على مكانتها التاريخية؟».

الفكرة الأساس التى تقوم عليها أطروحة الباحث الداعية إلى استبعاد البلاغة من دائرة المناهج الأدبية؛ هى أن التمسك بالبلاغة فى مقاربة النصوص الأدبية الحديثة، ومنها النصوص السردية، لا مسوغ له سوى الحفاظ على حقل يعد من أقدم الحقول المعرفية فى التراث الفكرى الإنسانى؛ أى أن الذين يستخدمون لفظ البلاغة اليوم يحركهم الحنين إلى علم ضارب الجذور فى تاريخ المعرفة الإنسانية، يعظُم عليهم التخلى عنه. والواقع أن هذا الاستخدام -فى رأى الباحث- لا يعدو أن يكون محاولة إنعاش وترميم ميؤوسًا منها؛ للأسباب الآتية: أولًا؛ لمعيارية البلاغة. ثانيًا؛ لارتباطها بجمالية اللغة فى مستواها الجزئى الضيق. ثالثًا؛ لأن محاولة تحديث البلاغة ليست سوى تذويب لها يُتلف هويتها ويصيّرها كيانًا مختلفًا. تروم هذه الأطروحة نسف كل المحاولات العربية الراهنة لإعادة بناء البلاغة بناءً جديدًا بالاستفادة من المناهج الأدبية الحديثة؛ فالبلاغة تحمل أسباب موتها التى تجعل إحياءها نوعًا من الترميم الشكلى الذى يروم صيانة تراث إنسانى لا غير.

للردّ على هذه الأطروحة أقدم الحجج الآتية:

١. الحديث المتواتر عن معيارية البلاغة، حديث مبالغ فيه، يتعارض مع أهم تحديداتها فى التراث العربى، وهو أنها تقوم على مبدأ «مراعاة الكلام للمقام»؛ ولا يخفى أن هذا المبدأ يتنافى مع التصور الثابت للبلاغة الذى يحصرها فى الكلام الرفيع، فالبلاغة تحددها الملاءمة وليس صفات ثابتة مطلقة.

٢. إذا كانت البلاغة قد قامت على مفهوم الوحدة الأسلوبية الجزئية المتمثلة فى جملة من تقنيات الخطاب التى أدرجها البلاغيون المتأخرون ضمن أبواب كبرى أطلقوا عليها علوم المعانى والبيان والبديع؛ فإن هناك تقنيات وقفت عليها البلاغة تتجاوز الجملة إلى بنية النص. ولكن يظل -مع ذلك- هذا الحكم صحيحًا؛ لأن البلاغة المرتكزة على الوجوه الأسلوبية بالفعل لم تتعامل مع النص فى كليته، لكن غير صحيح حصر النظرية البلاغية فى «البحث فى جمالية اللغة الاستعارية» كما عبر الباحث؛ فهو بهذا التضييق يستبعد بلاغة الحجاج، ليس من دائرة دراسة الأدب فقط، ولكن من تصوره للبلاغة. والواقع أن هذه البلاغة المستبعدة قدمت لنا مفاهيم كلية قادرة على القبض على النص فى أركانه الثلاثة (المتكلم والنص والمتلقى).

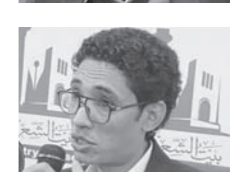
٣. البلاغة - كما وصلتنا من التراثين العربى والغربى- نظرية فى القول البليغ أو المؤثر، وليست مقاربة للنصوص فى كليتها؛ لكن ما الذى يمنعنا من استثمار مفاهيمها وتقنياتها لصياغة مقاربة تستفيد من المنجز المنهجى فى المقاربات النقدية الحديثة؟ ما الذى يمنع من تشغيل هذه المفاهيم والتقنيات البلاغية فى ضوء ما ترسخ فى وعينا النقدى من فهم لجماليات الأدب الحديث؟ هل دراسة الاستعارة فى نص روائى بمراعاة وعينا بجماليات السرد الروائى، يعد تذويبا للبلاغة يقودها فى النهاية إلى محو هويتها؟

٤. لماذا هذا الحرص الشديد على وضع حدود حاسمة بين المناهج والمقاربات؟ لماذا هذا الحرص على خنق البلاغة فى منجزها الأسلوبى القديم؟ ولماذا هذا الحرص على ترسيخ تصور مغلق للأدب؟









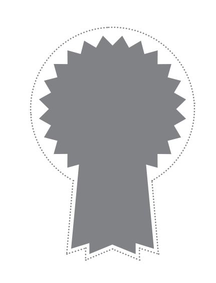




الفائزون

بجوائز الدولة

فى مرآة النقد



تحتفى مجلة الثقافة الجديدة فى هذا العدد بالفائزين بجوائز الدولة فى الآداب: «النيل، والتقديرية، والتفوق، والتشجيعية»، بتقديم قراءات؛ سواء للأعمال الإبداعية أو النقدية للفائزين، أو إلقاء الضوء على مسيراتهم، فى محاولة للوقوف على الإمكانيات الفنية والإبداعية التى أهلتهم للفوز بجوائز الدولة.



يتسم المنجز الروائى للأديب الكبير إبراهيم عبد المجيد، الفائز بجائزة النيل، بعدد من السمات التى تجعله واحدًا من أهم الروائيين العرب، وتكشف عن قدر شغفه بهذا الفن الأدبى الذى آمن بقدراته وإمكاناته وقدرته على التأثير فكريًا وجماليًا فى المتلقين، أول وأبرز هذه السمات أنه ليس مجرد حكاء أو سارد يهدف إلى التسلية أو التشويق، بل هو من طراز الروائيين المفكرين أو المشغولين بعدد كبير من القضايا والأسئلة.

إبراهيم عبد المجيد

المتجول فى حدائق السرد والفكر

د. محمد سليم شوشة

منها ما هو مرتبط بأسئلة الفرد أو الإنسان فى فردانيته من أسئلة العدل والظلم والخير والحق والجمال والأيديولوجيا الدينية والسياسية وغيرها من الأمور، كما هو مشحون ومشغول كذلك بأسئلة الجماعة أو المجموع مثل المصير الوطنى أو واقعنا السياسى والاجتماعى وتحولاتنا عبر الأنظمة المختلفة وغيرها من الأمور والقضايا التى تشغل المفكرين والباحثين، ولكنها تتجلى فى إبداع إبراهيم عبد المجيد الروائى بشكل غير مباشر أو يتم طرحها عبر البنية الكلية للخطاب الروائى وبقدر من الرمزية، وهو ما يبدو قريبًا من مشروع أديبنا العالمى نجيب محفوظ، وهكذا تتجلى دائمًا المقاربات الفكرية فى النصوص الأدبية ذات الخامة أو الطبقة المتقدمة من الأدب الرفيع أو الذى يكون بمستوى فيه أقصى درجات التطور.

فى المرحلة الأولى من إبداع إبراهيم عبد المجيد الروائى، وهو ما يمكن أن يمتد حتى إنتاج رائعتيه «لا أحد ينام فى الإسكندرية» و«البلدة الأخرى» نجد أنه كان مشغولًا فى هذه المرحلة برصد التحولات الاجتماعية، وكان مهتمًا بأحوال الفرد أو الذات الإنسانية الفردية المعذبة أو التى تعانى من أوضاع اجتماعية بعينها من الحرب أو الصراع أو الانفتاح أو تمدد الجماعات الدينية أو حالات التغريب والاغتراب التى يعانيها كثير من المصريين نتيجة عوامل عديدة ترتبط بما هو سياسى أو ثقافى أو اجتماعى، ولكن عبر طرح غير مباشر. ولهذا نجده يرصد ويصور حالات إنسانية تنعكس فيها مرارات الخيبة أو الفشل والإخفاق أو غياب التحقق والقلق بكافة أنواعه مثل القلق المرتبط بالفشل فى الحب أو معاناة اليتم وافتقاد الأب أو الموجه الروحى والسياسى أو غياب القائد كما نرى فى رواية «صياد اليمام»، ويبدو فى بعض رواياته الأخرى مشغولًا ببعض الأسئلة والقضايا الوجودية والفلسفية مثل اللذة الحسية والجسدية على نحو ما نرى فى رواية «برج الجوزاء» أو فى رواية «فى كل أسبوع يوم جمعة»، وهى روايات تميل إلى نزعة وجودية شفيفة وتصور حالات من اليأس أو حالات الصراع الإنسانى من أجل الوجود والبقاء والمتعة وفيها انشغال بقضايا سياسية على نحو رمزى أيضًا.

ينشغل إبراهيم عبد المجيد فى رواياته وعبر مراحله المختلفة بطبقات عدة وإن



إبراهيم عبد المجيد



من طراز الروائيين المفكرين والمشغولين بعدد كبير من القضايا والأسئلة، منها ما هو مرتبط بأسئلة الفرد أو الإنسان فى فردانيته من أسئلة العدل والظلم والخير والحق والجمال









كان دائمًا ما يركز على الطبقة الوسطى ويستمد منها أغلب نماذجه، ولكنه يبدو منفتحًا على النسيج الاجتماعى بتعدده وتنوع طبقاته ومثلما ينشغل بالنموذج الذكورى أو حتى بالرجل بسلبياته وإيجابيته ويصور عقليته فإنه كذلك مشغول بأنماط نسائية عديدة، وفى المرحلة الأحدث فى رواياته صار أكثر تركيزًا على المرأة، فنجد أنه فى الروايات الأخيرة يصوّر معاناة الفتيات الشابات ويقارب حالات طموحهن وجموحهن ورغباتهن فى الاستقلال والتحقق وصار ينقب عن هذه الفئات المستجدة أو الناتجة عن تحولات عديدة، فإذا كان قد عبر فى الروايات الأولى عن نموذج الفتاة أو الشابة الجامعية المناضلة أو المشاركة فى الهموم الوطنية والسياسية على نحو ما نرى فى تصويره لمظاهرات الطلبة أو مرحلة قبيل حرب أكتوبر وحراك الشباب فى الجامعة فهو يصوّر كذلك مشاركة البنات والفتيات فى ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، ويصوّر طبقة نساء وفتيات وسط البلد المناضلات من أجل الحرية والحب والسلام وتحقيق الذات، وأحيانًا ما تأخذ هذه المقاربات أو المعالجات السردية شكلًا ساخرًا على نحو ما نرى فى رواية «قطط العام الفائت» التى تعد واحدة من أهم الروايات ذات الطابع الفنتازيا الساخرة أو بالأحرى المحاكاة الساخرة بنزعة غرائبية أو تتجاوز الواقعية المباشرة، وقريب منها فى الأفكار والاهتمامات روايته «قبل أن أنسى أنى كنت هنا»، ولكنه فى روايات أخرى يبدو منشغلًا بالإنسانى والذاتى بشكل مغلق أو بنزعة أقرب إلى الطابع النفسى، ليكون لديه نمط مختلف تمامًا وهو الرواية النفسية أو تلك التى تغوص بعيدًا فى تصوير حالات الضغط النفسر وإشكالات الإنسان وأزماته النفسية أو المرضية على نحو ما نرى فى رواية «أداجيو» أو رواية «العابرة»، وهى روايات لها مرجعيتها المعرفية والطبية تكشف عن مساحة جديدة فى هذا المنجز الروائى الضخم وهذه المسيرة الطويلة من الإبداع، التى لم يكن فيها شىء من التكرار أو الثبات والجمود على حال بعينها.

ولم يكن هذا التنوع أو التجدد مقصورًا على المضمون أو المحتوى الفكرى وقضايا النص الروائى، بل إن التجدد حاصل كذلك فى الشكل السردى أو البناء الذى يكاد يختلف من رواية إلى أخرى، وفيها قدر كبير من التجريب وعدم الجمود على قناعات شكلية أو تقنية معينة، فلديه رواية الأصوات ورواية الأجيال ولديه تنوع كبير من صيغة الراوى وأنماطه أو وضعياته فى السرد، بين ضمير المتكلم أو ما يعرف بالراوى المشارك وكذلك الراوى العليم أو الغائب أو الخارجى الذى يوسع دائرة الرواية ويخرج عن الأطر والحدود المدركة للعالم الروائى الذى يطرحه خطاب الرواية، وهو ما نجده مثلًا فى رواية «الأجيال»، ليكون هذا التنوع الكبير بين الشكل والمضمون دال على اتساع خامة وقماشة هذا المنجز الروائى وذلك المشروع الضخم والممتد لعقود من الإبداع الروائى الذى حدث فيه تحولات تناسب تحولات الحياة فى مصر والمنطقة العربية.

كاتب مجدد فى الشكل السردى والبناء الذى يكاد يختلف من رواية إلى أخرى

وفاتنى أن أشير إلى أنه واحد من أهم الروائيين الذين تحقق لديهم بشكل عفوى عدد مهم من محاور الإبداع الروائى العربى عن جيل المؤسسين من توفيق الحكيم ويحيى حقى ونجيب محفوظ ومن يسبقونه بعض الشىء مثل فتحى غانم، فنجد لديه أبرز وأهم الشواغل الفكرية التى كانت لدى هؤلاء مثل سؤال علاقة الإنسان العربى والمصرى بالآخر، وسؤال الجمود الحضارى وهامش الحرية المتاح للمبدع العربى، وكذلك أسئلة ترتبط بعلاقة الفرد بالجماعة أو الحاكم والمحكوم أو حتى بعض الأسئلة التى ترتبط بالأوضاع الاقتصادية للإنسان المصرى وأزماته المعيشية وحالات الفقر والغنى أو غيرهما من ملامح الواقعية، ولكنها واقعية جديدة أو تناسب اللحظة الحضارية التى يبدع فيها الأديب الكبير ويستشعر حساسيتها أو خصوصيتها على نحو يجعله يعكسها بفن وتميز واختلاف عمن سبقه من المبدعين الآخرين سواء الرواد المؤسسين أو أبناء جيله أو حتى الشباب الذين يحرص دائمًا على أن يكون قريبًا من نبضهم ومن شواغلهم وقضاياهم ومشاكلهم، وهو ما يجعل من منجزه الضخم متمددًا ومتجددًا ومستمرًا حتى اللحظة الراهنة وحتى آخر عمل أصدره.

هذا الكم الضخم من الروايات المهمة والمختلفة عن بعضها حتى كأنها تبدو نتاج عدد ضخم من العقول يكشف ويؤشر بشكل صارم وصريح على ديناميكية هذا الأديب الكبير الذى يشبه فى تجدده وشغفه العظماء الكبار من توفيق الحكيم، ويؤشر إلى قدر جدية الأديب وأنه يحرص على إبداعه وينشغل بمشروعه ومنجزه قبل أى شىء آخر، بل تبدو كل العوامل لديه مسخرة لإبداعه ولأدبه الروائى وهذا الفن الذى أخلص له كل الإخلاص الممكن.

يوسف نوفل الشاعر الناقد، اسم كبير فى عالم الأدب العربى، واحد من العلامات البارزة خلال العقود الأخيرة بجهود تعددت بتعدد مواهب الرجل وقدراته التى تصلح علامة على جيل آن لنا أن ننتبه له ونضع جهود هذا الجيل على مرمى من عيون الشباب والناشئة، هذا الجيل الذى يضم فيما يضم من العلامات والأرقام الصعبة: محمد عبد المطلب وجابر عصفور وصلاح فضل وعبد الحكيم راضى وعبد المنعم تليمة وأحمد شمس الدين الحجاجى... وغيرهم الكثير الكثير، بحيث يصعب حصرهم فى هذه المساحة المتعجلة.

يوسف نوفل العلاَّمة

د. جمال العسكرى

يقف يوسف نوفل الحاصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب بين هؤلاء الأقران علامة على ما تمتلكه مصر من عقول جبارة تعدى أثرها الوطن ليصل إلى آفاق اللسان العربى سواء فى العالم العربى أو الإسلامى بخلاف دوائر البحث المهتمة بالدراسات العربية فى البلاد الغربية والشرقية. يقف يوسف نوفل بين هؤلاء جميعا نجمة يهتدى بها كلما غامت الحدود واختلطت الرؤى والسبل، لما ينفرد به من خصوصية فى البحث والنظر، فالرجل صاحب رؤية موضوعية متزنة على معنى أنه يخلص لفهمه النقدى من خلال التتبع الدقيق للأفكار مع سند موفق من المتابعة التاريخية التى تدعم مقوله النقدى دون مراهقة فى العرض أو مصادرة على الأفكار، ويمكنك أن تراجع بعضًا من ذلك فى كتابه :(أصوات النص الشعرى) وهو مساحة ضافية من النقد التطبيقى التحليلى، لكن ما يهمنا هنا ما عرضه من رأى لنازك الملائكة حول ريادتها لشعر التفعيلة، وكيف عرض حجتها

متعدد المواهب وعلامة على جيل ينبغى الانتباه له



يوسف نوفل

كاملة من خلال كتابها: (قضايا الشعر المعاصر) وخلاصة مذهب نازك الملائكة فى هذا الأمر أن قصيدتها «الكوليرا» هى باكورة هذا الشعر الجديد، تلك التى كتبتها سنة ١٩٤٧، ونشرتها فى الطبعة الأولى من ديوانها «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٩، ومن ثم رأت نازك الملائكة أنها رائدة هذا التيار الشعري، بل ورائدته الأولى.. إلخ. وبهدوء شديد يعرض ناقدنا يوسف نوفل حجة الشاعرة الكبيرة؛ حيث نفت الأخيرة أن تكون حركة الشعر الحر قد بدأت ببغداد سنة ١٩٢١، أو مصر سنة ١٩٣٢، لأن ما ظهر من نماذج قبلها لم يكن سوى مجرد إرهاصات وليس دعوة صريحة ومذهب فى فهم الشعر وكتابته، لأن ذلك -أى الدعوة والمذهب- يتطلبان وعيًا من الشاعر وقصدًا إلى استحداث وزن جديد، مع الدعوة لاستعماله ثم أخيرا أن يوجد لهذا كله صدى واستجابة بين مجموع الشعراء ليمضوا فى هذا السبيل. عرض

الدكتور يوسف نوفل ذلك كله لكن النظر الموضوعى والاستدراك التاريخى أسعفه بجديد أراد به على حد عبارته «استكمال» استعراض نازك الملائكة لهذه المحاولات العديدة «سواء منها ما اتصل اتصالا وثيقا بحركة شعر التفعيلة، أو ما مهد لها من تحرر فى الروى، أو تعدد فى الأوزان، أو ما سمى بالشعر المرسل، آخذين فى الاعتبار أن من هذا كله يبقى لنا القليل الذى يتصل اتصالا وثيقا بشعر التفعيلة، وما عداه يكون بمثابة تمهيد للاتجاه التجديدى فى الشكل الموسيقى فحسب».

من هنا يبدأ يوسف نوفل استدراكه التاريخى معتمدا على دراسة س. موريه (حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث)؛ ليستخلص من خلال التتبع التاريخى إسهامات عدد كبير من الشعراء وكذلك صور تجديدهم فى الأوزان والتخلص من الروى، مما يدخل بعدد قليل من تلك الجهود فى باب التمهيد لتيار التفعيلة. ثم يثنى يوسف نوفل بعدد من النكات التاريخية التى تدعم رؤيته ومنها محاولة المازنى بما أسماه الشعر المطلق فى قصيدته «محاورة قصيرة مع ابن لى بعد وفاة أمه»، ثم تقديمه -أى المازنى- لمسرحية على أحمد باكثير «أخناتون ونفرتيتى» المكتوبة بشعر التفعيلة سنة ١٩٣٨، وكذلك جهود أحمد زكى أبو شادى الذى كتب بين سنة ١٩٢٧، وسنة ١٩٢٩ ماضمه ديوانه «الشفق الباكى»، إلى آخر هذه الاستدراكات التاريخية التى يصعب إيرادها فى هذه المساحة الضيقة، هذه الاستدراكات الموضوعية الناقدة لمذهب نازك الملائكة، على سبيل الاستكمال كما قصد وفعل حقيقة، والدليل أن الرجل أراد من استكماله عدم حصر الريادة فى اسم واحد بعينه وإنما صدح بأن هم التجديد والنزوع إليه كان هما جماعيا لجيل كامل فى بيئات شتى «وليس جهد فرد فى بيئة معينة» على نحو ما ختم مقوله النقدى فى هذه المسألة.

وما سبق يصلح محددا من محددات المنهج النقدى عند يوسف نوفل، ويمكننا أن نتأكد من ذلك مرة أخرى بالرجوع إلى دراسته اللافتة (الصورة الشعرية والرمز اللونى)، ففى هذه الدراسة يستدرك يوسف نوفل على الدراسات النقدية التى عاصرها عدم الاهتمام بدراسة اللون على النحو الواجب، وراجع معى هنا أمرين اثنين: أولهما تواضع الرجل فى الاستدراك من لغته، ثم منهجه لهذا الاستدراك على نحو موضوعى ينطلق من واقع التطبيق النقدى الذى يؤسس بلا شك للمقول النقدى ويصدقه، أما عن الأمر الأول الذى يوضح هذا التواضع



يتميز بالدقة فى اختيار المناهج النقدية التى تصلح لكل نوع أدبى على حدة

تواضع العالم فى لغته وسمته.

يقول يوسف نوفل: «توارت فكرة دراسة اللون فى الصورة الشعرية خلف الاهتمام بالصورة الأدبية، وبنائها، ومكوناتها، وأنواعها، وشعرائها، وقل من وجه عنايته إلى دراسة الألوان فى الصورة، لا لوجودها فى ذاتها، بل لاتخاذها مدخلا لفهم الصورة الشعرية، والتعرف على أنماطها، ووجوه التأثير والتأثر فيها، وإدراك الدلالات المثارة بواسطة اللون، ودراسة دور الحواس فى الصورة، والصلة المؤدية إلى الذهنى المجرد، إلى آخر ما هنالك من وجوه النشاط الفنى». فالرجل يسبب لاستدراكه النقدى بلغة ترصد ما أنجز وتوضح ما تحاول أن تضيفه، ببسط يصلح درسا عمليا فى مناهج البحث لدى شباب الباحثين، من حيث بناء التصور الأولى عن مشكلة البحث وما يرتبط بها من قضايا، الأمر الذى يفضى بلاشك إلى تصديق هذا التصور بنتائج موضوعية تقترب من حد الحقائق؛ لأن التصور الصحيح الدقيق للموضوع يفضى إلى الوصول إلى منهجية تفض إشكالاته، ومن ثم الانتهاء إلى نتائج تقترب من حد الموضوعية، أو بلغة المناطقة الوصول إلى الـ(ما صدق) الذى هو معادل للنتائج والبراهين. أما الأمر الآخر وهو ما يخص طبيعة المنهج عند يوسف نوفل، وقد حددناه سابقا بمحاولة الموضوعية، تلك التى تتأسس كما قلنا على دقة فى التصور، ومن ثم الدقة فى اختيار المنهج، وانظر معى كيف يعبر عن ذلك فى بيان منهجه فى دراسة أثر اللون فى الصورة الأدبية بوجه عام، يقول يوسف نوفل: «ولكى نتجنب مزالق الحكم الذاتى، أو التأثر العارض، أو الانفعال الموقوت، عمدنا إلى منهج فنى إحصائى، فحددنا مجال البحث لمن اخترنا من الشعراء، ثم قمنا بإحصاء ورود الألوان لديه مميزين بين التعبير المباشر وغير المباشر، واقفين على الظواهر المستنبطة من الدراسة والتحليل وقراءة دلالات الرمز». أرأيت كيف يقصد الرجل إلى ما يبتغيه من موضوعية كاشفا عن تحقيق ذلك بخطوات محددة تلك التى منها: (أولا) تجنب الحكم الذاتى الذى يخص انحياز الناقد الضيق لفكرة من الأفكار أو توجه من التوجهات سواء على مستوى الأفكار عموما أو على مستوى الدراسة الأدبية المتخصصة، (ثانيا) التخلص من المؤثرات العارضة الطارئة الانفعالات المؤقتة تلك التى سوف تطرأ بلا شك على ذهن الباحث والدارس خلال مراحل الدراسة وتراكم المعلومات، حيث ينبغى الصبر على هذه التأثرات والانفعالات حتى تتجلى الحقائق الثابتة من واقع البحث والدرس، (ثالثا) التحديد الدقيق لمنهج الدراسة، وهو هنا المنهج الإحصائى، الذى حدد يوسف نوفل التزامه به، (رابعا) الوقوف على الظاهر المستنبطة من مواد الإحصاء، ولعل هذه الخطوة فى ذاتها باب للحديث عن وجوه أخرى لمنهج الرجل الذى أفلت مع عدد غير قليل من النقاد العرب من الافتتان بالإحصاء لمجرد الإحصاء، وإنما يتدرج بالإحصاء إلى مستوى استخلاص التأويلات والدلالات بما يدعم توجه الناقد وتصوراته ومقوله النقدى.

لعل فيما سبق مدخل لتكريم يوسف نوفل وتقديره بين جيله ووضعه موضعه من نظر معاصريه وأجيال الباحثين المعاصرين له والقادمين فى رحم الغيب، علامة ودليلا على عطاءات العقل المصرى التى تصلح مهادا لنهضة بحجم هذا الوطن العظيم بأبنائه من هذا الصنف، صنف يوسف نوفل الشاعر الناقد الكبير.

ينطلق كمال رحيم الفائز بجائزة الدولة التقديرية فى الآداب فى ثلاثيته الروائية (قلوب منهكة ٢٠٠٤- أيام الشتات ٢٠٠٨- أحلام العودة ٢٠١٢) من فهمه الخاص للرواية بوصفها نوعًا أدبيًا انتقائيًا على مستويى التخييل والتشكيل الجمالى من ناحية، وخصوصية الجانب الوظيفى الذى تؤديه الرواية فى علاقتها بمجتمعها ومبدعها؛ عبر انتقائية القضية موضع التشكل الروائى من ناحية ثانية. ولعل هذا الفهم كان فاعلاً فى اختياره لنوع مخصوص من الكتابة الروائية هو الثلاثية التى تُحَمِّل كاتبها عبء الغوص فى التفصيلات التى تتطلب معها مجهودًا مضنيًا فى انتقاء أدوات التشكيل الروائى، كما أن الفهم نفسه كان موجها له فى انتقاء شخصية لها طابعها الاجتماعى المغاير؛ وهى شخصية جلال بطل الثلاثية.

المهمش
فى ثلاثية كمال رحيم الروائية

د. تامر فايز

لقد اختار كمال رحيم بطلاً يمكن وصفه بالبطل المهمش، بالمعنى الواسع للتهميش؛ باعتباره طفلاً تحوى تركيبته الاجتماعية والثقافية، بأنساقها الظاهرة والمضمرة، قلقا وجوديًا متعدد المستويات. فهو طفل ولد لأم من يهود مصر، ومعها أسرتها: الجد والجدة، وأب مصرى مسلم استشهد فى حرب ١٩٥٦، وما يرتبط به من أسرة مصرية ريفية مسلمة.

ومن الجلى لقارئ هذه الثلاثية أن يعى كيف أن هذه التركيبة الاجتماعية المغايرة لمنطق الفهم الاجتماعى المركزى السائد فى الثقافة العربية فى خمسينيات وستينيات القرن المنصرم قد سببت حالة التهميش لجلال وبعض عناصر الرواية الأخرى؛ حيث إنه فهم أدى بطبيعته إلى تهميش هذا الطفل منذ نشأته، إن من ناحية أسرة والدته- لا سيما الجدة- أم من ناحية أسرة الأب التى لم تعبأ بوجوده منذ البدء، ولا بحقه فى ميراث أبيه فى مرحلة تالية من مراحل حياته/ مرحلة الشباب.



كمال رحيم

لم يكن كمال رحيم راغبًا فى تهميش جلال باعتباره عنصرًا من عناصر بناء الرواية؛ ولكنه كان راغبًا فى إبراز هذا التهميش عبر الجانب الوظيفى فى روايته؛ حيث بدا جلال بطلاً روائيًا مسيطرًا على حركة الحدث الروائى منذ بداية الثلاثية حتى نهايتها، لكن الدلالة العامة التى يستنبطها القارئ، عبر قراءته للثلاثية، تدلل على هدف الروائى المتجلى فى تهميشه على المستويات كافة داخل الرواية.

ففى الجزء الأول من الثلاثية يظهر بجلاء ذلك النوع من التهميش الثقافى الذى عانى منه جلال عبر شعوره بتلك الأزمة الثقافية المتولدة، فى الرواية، عبر نسق ثقافى مضمر يجلى أزمة الجمع بين هويتين أو نسقين دينيين ضمنيين؛ وهو ما يدفعه دومًا إلى الاستعانة بجدِّه لحل تلك الأزمات المتتالية التى يعانى منها وتُشعره فى الوقت نفسه بتهميشه اجتماعيًا وثقافيًا.

تتضافر مع أزمة الهوية الدينية السابقة عناصر ومكونات ثقافية أخرى لتؤكد على شعور جلال بالتهميش لعدم فهمه



أزمة الهوية الدينية مثلت مكونًا أساسيًا فى الثلاثية

مضمون ما يحيط به، مثل استماعه لأغانى أم كلثوم ومحمد قنديل ومحمد عبد الوهاب وكذلك الشيخ الدمنهورى، وهو ما كان يدفعه دومًا باتجاه البحث عن حل لهذا التهميش الثقافى الذى يعانيه.

يزداد شعور جلال بالتهميش عند سفره مع أسرة أمه إلى فرنسا؛ حيث يشعر بأنه مهمش مكانيًا، لاختلاف البيئة الفرنسية عن البيئة المصرية التى نشأ فيها، بالإضافة إلى ضغط بعض الشخصيات عليه هناك ليزداد شعوره بالتهميش، مثل شخصية الجدة وشخصية راشيل/ قريبته بمكوناتها وثقافتها الغربية.

ولكى يُجلى كمال رحيم أزمة التهميش فى الجزء الأول من روايته؛ فإنه يستعين ببعض الجماعات المهمشة التى قابلها جلال فى فرنسا وعلى رأسهم جماعة «الكلوشار» الفرنسية التى تتجلى فى الثلاثية عبر الوصف الروائى بوصفها جماعة مهمشة ومنبوذة. يقول الراوى: «يتمددون أغلب الوقت (بالهلاهيل) التى على أبدانهم وبروائحهم الكريهة وإلى جوارهم زجاجات الخمر الرديئة... كنت أقف مشدوهًا ساعتها، ولو كانت معى ساعة (استوب ووتش) لحسبتها بالثوانى، هى دقيقة، وربما أقل، التى يستيقظ فيها الكلوشار ويفعل فعلته ثم ينام ثانية... نومهم والله رحمة؛ لأنهم إن استيقظوا يبدأون فى الشحاذة، فرنك، ساندوتش، كيس شيبسى، علبة عصير، سيجارة، أى شىء يرونه فى يدك»(١).

ومع بداية الجزء الثانى من الثلاثية (أيام الشتات) يبدو الشعور بالتهميش لدى البطل/ جلال أكثر جلاء؛ حيث يقبع فى مكان يختلف مع عناصر تكوينه الثقافى الأساسية؛ وهو البلد الفرنسى الذى لا يستطيع التأقلم معه لاختلاف الأنساق الثقافية التى تحيط بالحياة هناك عن الأنساق الثقافية المضمرة المهيمنة على تشكيل شخصية جلال والتى اكتسبها وترسخت بداخله من حياته فى مصر. ويزداد الأمر تعقيدًا عندما يتكشف للمتلقى عدم قدرة جلال على العودة إلى مصر؛ فأسرة أمه كاملة تعيش فى فرنسا؛ وأسرة والده لم ترغب يومًا فى التواصل معه؛ مما سبب قطيعة اجتماعية ومن ثم ثقافية معه.



يحاول الشيخ منجى العيارى وابنته خديجة حل مأزق التهميش الذى يشعر به جلال عبر محاولة الاقتراب منه لتأكيد هويته الأصلية العربية الإسلامية؛ غير أن اضطرابه وشعوره بوطأة التهميش متعدد الأطراف والتأثيرات يدفعانه باتجاه تهميش ذاته من خلال التعامل، بل والتماهى، مع مجموعة من مكونات النسق الثقافى الظاهر دون المضمر الفاعل فى تكوينه الثقافى؛ فيرتبط براشيل/ قريبته ليعانى معها؛ فينفصل عنها سريعًا ليعود- مؤكدًا هيمنة النسق الثقافى المرتبط بالنسق الاجتماعى المضمر بداخله- كى يرتبط بخديجة/ ابنة الشيخ منجى العيارى، لكنها تفارق الحياة سريعًا، مما يعيد جلالاً إلى شعوره بالتهميش المكانى والاجتماعى، وكذا الثقافى فى فرنسا مرة أخرى.

كانت وفاة جدِّه فى فرنسا، وعدم قدرة جلال على تنفيذ وصيته بدفنه فى مصر من أهم المحفزات التى دعمت شعور جلال بالتهميش فى فرنسا؛ حيث فقد زوجته/ خديجة ثم فقد جده، ومن ثم أصبحت فرنسا بالنسبة له موئل التهميش الاجتماعى والثقافى، ومن ثم قرر العودة إلى مصر قبل انتهاء الجزء الثانى من الثلاثية.

وفى بداية الجزء الثالث من الثلاثية (أحلام العودة) تلتئم، جزئيًا، جراح التهميش التى عانى منها جلال فى فرنسا عند وصوله إلى شقة أسرته القديمة فى حى الظاهر فى وسط القاهرة؛ إذ وجد كلَّ شىء على حاله كما تركته الأسرة قبل سفرها، وهو ما دفعه إلى تذكر عناصر تكوينه الثقافى الأساسية التى نشأ فى خضمها بمساعدة جدِّه.

وقد لفت انتباه جلال أن ثمة كثيرًا من العناصر والمكونات المشكِّلة للأنساق الثقافية الظاهرة قد نالها التغير والتبدل، وهو ما ترك أثره فى شعوره مجددًا بالتهميش؛ فقد تغير المقهى الذى كان يرتاده مع جده ليسمى بالكافيتريا، وتغيرت هيئة أم حسن عما كانت عليه، وأصوات الأغانى التى اعتاد سماعها شوشت بالازدحام والقلق والاضطراب؛ وهو ما عبر عنه فى حديثه مع أم حسن قائلاً: «صحيح إنى رجعت إلى بلدى، لكن أين أجد بلدى؟! فى حب ضاع، أخت لا أعرفها ولا تعرفنى، أو عم يتجهمنى! أم فى مرتع شربت فيه ولعبت، وذكرى لا تزال تسكننى، وعجوز أخالها أمى!»(٢).

ورغم البحث الدؤوب من جلال عن حل أو وسيلة لرأب صدع تهميشه الذى بدأ منذ الطفولة؛ عبر البحث عن الليثى/ صديق دراسته القديم والعم إمام/ خادم جده لأبيه ومحاولة التقرب من أسرة أبيه، فإنه لم يستطع أن يعالج أزمة تهميشه فذهب إلى فرنسا مرة أخرى، ثم عاد إلى مصر مرة أخيرة؛ لتنتهى الثلاثية بجلال وهو واقف فى شرفة منزله فى مصر بعد أن ضاقت به شوارعها كما ضاقت به شوارع باريس، لتتعمق بداخله مأساة تهميشه.

يبدو بذلك أن المهمش فى ثلاثية كمال رحيم لم يقتصر على بطلها جلال أو جماعة الكلوشار الفرنسية، لكن بدت معظم شخصيات الثلاثية شاعرة بالتهميش؛ فأسرة أمه غادرت مصر إلى فرنسا نتيجة لهذا الشعور، وتأرجح هو، متأثرًا بهذا الشعور، بين البيئتين المصرية والفرنسية، كما أن أسرة أبيه بدت مهمشة فى علاقتها به منذ بدء الثلاثية حتى نهايتها؛ لتضحى ثلاثية كمال رحيم بذلك ثلاثية المهمشين.

هوامش:

١- كمال رحيم، قلوب منهكة: المسلم اليهودى، ط٢، القاهرة: وكالة سفنكس، ٢٠٠٩، ص٢٨٦.

٢- كمال رحيم، أحلام العودة، القاهرة: وكالة سفنكس، ٢٠١٢، ص٥٥.

فى عام ١٩٧٨ كتب وليام ركيرت مقالة لافتة بعنوان: «الأدب وعلم البيئة، تجربة فى النقد البيئى»، وكانت هذه المرة الأولى التى يستخدم فيها مصطلح النقد البيئى، وما لبثت هذه المقالة أن لفتت الأنظار إليها، فظهر ما يسمى بالنقد البيئى فى حقل الدراسات النقدية المعاصرة، وتتابعت الدراسات التى حاولت أن تشرح مفهوم هذا التيار والإجراءات العملية التى يستخدمها فى مقاربة النصوص الأدبية.

محمد أبو الفضل بدران والنقد البيئى

د. عايدى على جمعة

ظهرت بطبيعة الحال محاولات تلقى الضوء على نصوص فى تاريخ الأدب تظهر فيها سمات هذا التيار. فقد استشعر الدارسون مدى الخطورة الكبيرة التى تتعرض لها البيئة فى العصر الحديث نتيجة لممارسات إنسانية غاشمة انعكست بالتالى على نقاء هذه البيئة وصفائها، مما شكل بالتالى خطورة كبيرة على الكائنات الحية عمومًا والإنسان خصوصًا. ومن هنا ظهرت الحاجة المُلحة من أجل المحافظة على البيئة واجتثاث مكامن الخطر عليها، لأن الخطر عليها هو خطر فى النهاية على الإنسانية جمعاء. وظهرت لهذا التيار تسميات دالة على طبيعة توجهه وفلسفته وما يدعو إليه مثل الدراسات الخضراء التى ظهرت فى العديد من بلدان العالم على نحو ما نجد فى إنجلترا وألمانيا وأمريكا وغيرها.

ولم تكن مصر بطبيعة الحال بعيدة عن سياق هذا التيار الذى جعل نصب عينيه لفت الاهتمام لأهمية البيئة والحفاظ عليها. ويأتى الدكتور محمد أبو الفضل بدران، الفائز بجائزة الدولة التقديرية فرع الآداب، فى طليعة من اهتموا بهذا النقد وبذلوا جهودًا حقيقية من أجل الترسيخ له فى الدراسات النقدية العربية المعاصرة. وقد تجلى ذلك من خلال ثلاثة محاور ذات أهمية فى هذا السياق: المحور الأول هو تأليفه لكتاب بعنوان «النقد الأدبى البيئى: النظرية والتطبيق»، والمحور الثانى هو مشاركته فى الكثير من مؤتمرات وندوات وفعاليات خاصة بهذا النقد، والمحور الثالث هو إشرافه على رسائل علمية ومناقشته لها.



د. محمد أبو الفضل بدران

وكتاب النقد البيئى للدكتور محمد أبو الفضل بدران نشرته وزارة الأوقاف للشؤون الإسلامية/ قطاع الشؤون الثقافية. وهو كتاب مكتنز، حيث يقع فى ٨٥ صفحة، ويتناول فى التمهيد «مجال البحث» و«هدف البحث» و«الافتراضات النظرية» و«الدراسات السابقة» بعد ذلك يدرس النقد الأدبى البيئى نظريًا وذلك من خلال ثلاثة مباحث هى على الترتيب «نشأة النقد الأدبى البيئي بأوروبا وأمريكا» و«تعريف النقد الأدبى البيئى» و«اتهامات ضد النقد الأدبى البيئى».

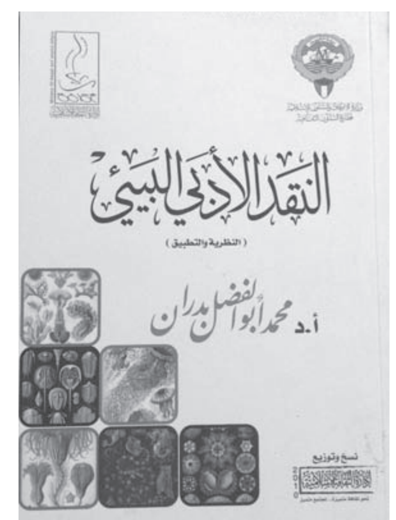
بعد ذلك يدرس النقد الأدبى تطبيقًا ويندرج تحت هذا العنوان خمسة مباحث هى على الترتيب «مفهوم البيئة» و«البيئة فى الأدب العربى» و«الرواية النوبية وقوف طللى» و«القصيدة العربية نص بيئى» و«شذور بيئية فى النقد الأدبى العربى».

بعد ذلك تأتى نماذج تطبيقية حيث ينهض بتحلى ثلاث قصائد فى ضوء النقد الأدبى البيئى، الأولى هى قصيدة «زهور» لأمل دنقل، والثانية قصيدة «الخضر» للشاعر الألمانى فريدريك



كاتب يطرق كل أبواب النقد الجديد مؤصلاً وبانيًا على أسس علمية قوية





روكيرت، والثالثة قصيدة «إلى الجميع» للشاعر جيرى سنايدر. ثم تأتى نتائج البحث متبوعة بالمصادر والمراجع.

ونظرة سريعة لعناوين المباحث فى هذا الكتاب ترينا حجم الطموح فيه، فهو يتعرض للنقد البيئى فى الغرب على امتداده ويبحث عن ملامحه فى أدبنا القديم على طول فترته الزمنية وينقب عنه فى أنواع أدبية مختلفة ويحلل تجلياته فى قصائد من الشرق والغرب، ولكن هذا الطموح الكبير نراه يستغرق ٨٥ صفحة فقط، مما يشير بوضوح إلى المرور السريع على المباحث، ومن هنا فإن الحاجة تظل مُلحة لأن ينهض الدكتور محمد أبو الفضل بدران بالتوسيع والتعميق بقدر الإمكان لهذا الكتاب ذى الأهمية الكبيرة.

يمتاز بقدرته على تطبيق المناهج النقدية البينية فى سلاسة وانسيابية

أما عن مشاركاته فى مجال النقد البيئى فى مؤتمرات علمية فقد رأيناه مشاركًا فى المؤتمر الدولى الرابع للغة العربية بورقة بحثية بعنوان: «أهمية النقد الأدبى البيئى فى الدراسات النقدية»، وفى هذه الورقة البحثية يطرح الدكتور محمد أبو الفضل بدران مجال البحث والهدف منه فيحدد مجال البحث من خلال تتبعه للدراسات النقدية المعاصرة التى تهتم بالنقد الأدبى البيئى فى أوروبا وأمريكا، ولكنه لا يكتفى بذلك، وإنما يمضى خطوة أبعد حينما ينطلق فى جولة علمية عبر تراثنا الأدبى لكى يلقى الضوء على تجليات هذا التيار ما بعد الحداثى فى تراثنا.

وهو شديد الوضوح فى هذا السياق حينما يقول: «ولسنا نجد مصطلح النقد الأدبى البيئى فى تراثنا النقدى صراحة، فهو جديد من حيث الاصطلاح، لكنه مطبق لدى عدد من نقادنا تطبيقًا تشوبه عمومية الرؤى أحيانًا، ويختلط مع مناهج نقدية أخرى فى أحايين كثيرة»

ويحدد هدف البحث من خلال إلقاء الضوء على المفاهيم المعاصرة لدراسة النص من خلال مصطلحى النص الأدبى والنقد البيئى. ثم يتناول الافتراضات النظرية وتساؤلات البحث، وفى هذا السياق يرى أبو الفضل بدران أنه لا يقصد بالتحدث عن البيئة وصفها الخارجى، فقد ظهر ذلك عند معظم الشعراء، وإنما يقصد تفاعل المُبدع مع البيئة بوصفها كائنًا حيًا بكل حيواتها وجمادها بحيث يغدو المبدع جزءًا من البيئة.

وهنا تأتى إشارته الدالة للمتصوفة ودورهم الواضح فى إرساء لبنة من ملامح النقد البيئى دون الخوض فى مشكلاتها الفلسفية.

وفى هذا السياق يطرح أبو الفضل بدران أسئلة لافتة من قبيل:هل تعد الرومانسية تمهيدًا للأدب البيئى والنقد البيئى؟ أيتسع مجال النقد الأدبى البيئى بحيث يغدو منهجًا مسيطرًا فى السنوات المقبلة؟ هل يصلح هذا المنهج للتطبيق؟ وغيرها من الأسئلة التى تمثل أهمية بالغة.

وتحسب للدكتور محمد أبو الفضل بدران محاولته قراءة الأدب العربى خصوصًا القديم منه فى ضوء النقد البيئى، ولكنه فى هذا المجال نرى تطبيقاته تحتاج إلى تعميق أكثر وتوسع أيضًا، ولكن ذلك لا يلغى الجهد المبذول من أجل لفت الأنظار لأهمية النقد البيئى، وهو فى هذا السياق يتواءم مع توجهاته المختلفة التى تتفاعل بصورة واضحة مع البيئة، وما تحمله من روح سارية وقد ظهر ذلك بوضوح من خلال كتابه عن الخضر عليه السلام، والذى نشرته دار المعارف تحت عنوان: «الخضر فى التراث العالمى» عام ٢٠٢١، والذى يظهر فيه بوضوح شديد مدى التواؤم مع اللون الأخضر الذى يدل عليه الخضر عليه السلام.

أما الجانب الآخر من جوانب إسهامات الدكتور محمد أبو الفضل بدران فى مجال النقد البيئى فهو ما قام به من تحفيز طلابه من أجل المساهمة بدراسات أكاديمية أشرف عليها للتفاعل مع النقد البيئى، وفى هذا السياق تأتى أطروحة الباحثة فاطمة الزهراء محمد فوزى بعنوان: الشعر العربى فى العصرين الإسلامى والأموى فى ضوء النقد الأدبى البيئى: نماذج مختارة» والتى تقدمت بها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة جنوب الوادى عام ٢٠١٧. وقد نشرت هذه الدراسة بعد ذلك فى كتاب بعنوان: النقد الأدبى البيئى: قراءة جديدة فى الشعر القديم.

ومن هنا ؛ فقد عرفت الجامعات المصرية الطريق إلى التفاعل مع النقد الأدبى البيئى فى أطروحاتها المختلفة، فوجدنا الأقسام الأدبية فى الجامعات المصرية تسجل رسائل فى هذا المجال على نحو ما نجد فى قسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة القاهرة.

رحلة غريبة بدأت بأبٍ يعمل فى الفن والأدب، ويجتهد أن يُبعد أبنائه عنهما، وبابنٍ يقرر أن يطيع أباه فيتزوج العلم، ويطيع قلبه فيتبع الحبيبة.

الحبيبة تنتصر أحيانًا

قراءة فى مشروع عمرو دوارة

أحمد سراج

١

هل يمكن أن يكون للأب تأثيرٌ فى مستقبل ابنه فى عصرنا الحديث؟ ليكن هذا السؤال مدخلًا للاقتراب الحذر من المؤرخ والمخرج المسرحى عمرو دوارة -الفائز بجائزة الدولة للتفوق فى الآداب- وأظنه يفسر رحلته؛ فقد كان فؤاد دوارة رحمه الله يريد لأبنائه مستقبلًا مميزًا، يبعد عن الفن والأدب، وإطاره توفير ظروف نشأة مثالية لأطباء ومهندسين وأكاديميين لأسبابٍ يعرفها كل ذى ضمير يتعامل مع الواقعين الفنى والأدبى فى مصر، وعاناه دوارة الأب ذاته لأنه عاش بضمير يقظ.

لكن الابن كان يريد لنفسه مستقبلًا مكملًا لمسار أبيه، لذلك وافق ظاهريًا على خطة أبيه، ويبدو أنه أدار الأمر بنوع من التفاوض، زواج من الهندسة، وعشق للفن، وحصل على الدكتوراه فى المجالين، وترقى فى الهندسة حتى خرج إلى المعاش (وكيل أول لوزارة النقل حتى عام ٢٠١٥)، وفى الفن يكشف كل يوم عن مشروعاته وألعابه.

ولأن المعادلة صعبة؛ فلا بد من التوازنات والتفاوضات والخسارات: «كان ذلك على حساب حياتى الشخصية وتضحياتى بالعمل من القطاع الخاص للعمل بالقطاع العام (المصانع الحربية) ثم من القطاع العام للعمل بالحكومة (وزارة النقل) حتى أجد الوقت الكافى لممارساتى الفنية كمخرج وناقد ومؤرخ مسرحى».



د. عمرو دوارة

لكن الهندسة لم تكن شرًا كلها، والحقيقة أنها لم تكن شرًا بالمرة؛ فقد: «استفدت كثيرًا من خبراتى الهندسية فى العمل المسرحى» والأهم أنها عودته التنوع؛ فهو لا يكتفى فى عمله بالجانب الفنى بل يضم الإدارى، ثم هو يجمع بين الناقد والمخرج ويتعمق فى دراسة الفنون التشكيلية والسينما والفلسفة وعلم الجمال والموسيقى الغربية والشرقية، ومن ثم تنصهر هذه الخبرات المتعددة فتصبح: «رجل المسرح» أحب الألقاب إليه، ويصبح: «مؤرخ المسرح المصرى».

اللعب جوهر الفن، والهواة لاعبون كبار؛ لذلك فعمرو الرائى نفسه: «ابن بار لمسرح الهواة» يجعل أطروحته للدكتوره فى (فلسفة الفنون) بعنوان «الإخراج المسرحى بين مسارح الهواة والمحترفين» ولأنه لا يريد للهواية أن تحتفظ بمدلولها الموحى بعدم الانضباط فإنه ينفق فترة السبعينيات وبداية الثمانينيات للتعلم من نبيل الألفى، وعبد الرحيم الزرقانى، وسعد أردش، وكرم مطاوع، وسمير العصفورى، وحسن عبد الحميد، وعبد الغفار عودة، وحسين عبد القادر، وفهمى الخولى ومجدى مجاهد، تعلم علوم المسرح وقواعده، وتعلم معنى الالتزام الفنى والعطاء دون انتظار مقابل.

٢

منذ البداية وضحت رغبته فى نصرة المسرح وتوسعة رقعته؛ فأسس مجانين المسرح (١٩٧٨)، والمسرح الارتجالى (١٩٨١)، وكلتاهما من الفرق المؤسسة التى تحملت عبء تأسيس «الجمعية المصرية لهواة المسرح» (١٩٨٢)، ونظم الورش الفنية والدورات التدريبية والمهرجانات المحلية والدولية.

٣

- ما الروافد الأولى لعمرو دوارة؟ (يجب أن يكون السؤال هكذا مدرسيًا)
- منزل تعليمى ثقافى متكامل بالدرجة الأولى؛ فالوالد شيخ النقاد المسرحيين، والأم مثقفة حاصلة على ليسانس اللغة الإنجليزية.
- بيئة أدبية يحضر إليه كبار الأدباء أسبوعيًا. عائلة «دوارة» الرائدة فى مجال الأدب والفنون

فالعم محمد دوارة مؤلف مسرحى وإذاعى، وابناه عاطف وعلاء اللذين تعلم منهما الكثير من أصول مهنة الصحافة والإعلام.
- دراسة الهندسة، التى علمته كيفية تنظيم الوقت، فقد تخصص بمجرد حصوله على درجة البكالوريوس فى كلية الهندسة (جامعة القاهرة) بمجال نظم المعلومات.
- حب الفن والإصرار عليه، فقد نجح الأب فى إبعاد أشقائه الثلاثة، لكن عمرو دوارة درس الدراسات العليا فى اتجاهين فى الوقت نفسه، وحصل على ماجستيرى الهندسة وفلسفة الفنون فى العام نفسه، وكذلك الدكتوراه.
- القراءة النهمة والإيمان بأنه «يجب أن تعرف شيئًا عن كل شىء، وأن تعرف كل شىء عن شىء»، يكون هذا الشىء هو المسرح حياته وهوايته.
- السفر والتجوال، واطلع من خلالها على أهم التجارب المسرحية عربيًا وعلميًا وأطلقت عليه الصحف «سندباد المسرح العربى» لكثرة مشاركاته وإسهاماته وأسفاره.

٤

تعددت أدواره وإسهاماته فأخرج ستين مسرحية، وأصدر ثلاثين مؤلفًا، وأسس «الجمعية المصرية لهواة المسرح» (١٩٨٢) الكيان الأوحد للهواة، وأقام لها ثلاثين مهرجانًا، وقد تأسست قبل «مركز الهناجر للفنون» بعشر سنوات وقبل «مركز الإبداع» بعشرين عامًا، وقد تأسست فى ظروف محبطة من عدم اعتراف المؤسسات الرسمية فقط، ومن صعوبة إقناع الهواة الذين فقدوا القدرة على الحلم، واضطر إلى التواصل مع «الاتحاد الدولى للهواة بالدنمارك» وبعض فرق الهواة العالمية واليوم تضم أكثر من عشرة آلاف هاو مصرى.

٥

كيف يختار نصوصه التى يخرجها؟ يربط ذلك بقدرته على توصيل خطابها الدرامى بصورة سلسة مع قدرته على تحقيق المتعة السمعية والبصرية المنشودة، والجدير بالذكر هنا أنه بدأ حياته المسرحية مؤلفًا، فقد كتب مسرحية «شباب على الطريق» لمنتخب جامعة القاهرة عام ١٩٧٣ وكان طالبًا حينها فى المرحلة الثانوية، لكنه تخلى عن فكرة التأليف حين اكتشف نصوصًا متفقة مع أفكاره، ومكتوبة بجودة عالية.
وفى هذه الفترة ارتبط بطلبة الجامعة وشارك فى مظاهرات ١٩٦٨ لرفض الأحكام الصادرة ضد قيادات الطيران، وعام الضباب للمطالبة بضرورة الثأر وإزالة آثار النكسة، وأخرج نصوصًا تنتمى إلى «مسرح المقاومة» ومنها: «النار والزيتون» و«سليمان الحلبى» لألفريد فرج، و«المحروسة ٢٠١٥» لسعد الدين وهبة، و«يا بهية وخبرينى» و«الذباب الأزرق» لنجيب سرور، وسعيًا لإكمال دائرة الإصلاح قدم نصوصًا اجتماعية منها: «الحالمة والحواجز» و«خداع البصر» لأمير سلامة، «سوق الشطار» لمختار العزبى، لكنه لم يسقط العروض التجريبية ومنها: «شيبوب» وهو أول نصوص عصام الشماع، «حلم أسمه شفيق»، «الممثلة التى عشقت نجيب محفوظ»، و«رجالة بشنبات»، وبعض العروض العالمية ومنها: «الحصان إيكواس» لبيتر شافر. ويعتبر النقاد أن «السلطان يلهو» لمحفوظ عبد الرحمن، و«ملك الأمراء» لفكرى النقاش، و«خداع البصر» لأمير سلامة، و«يوم من هذا الزمان» لسعد الله ونوس أهم ما قدم.

يجمع بين الناقد والمخرج ويتعمق فى دراسة الفنون التشكيلية والسينما والفلسفة وعلم الجمال والموسيقى الغربية والشرقية

٦

لكن درة دوارة التى يرى النقاد أنها أعادت الريادة للمسرح المصرى بهذه الموسوعة، وأنها وضعت مصر مع ثلاث دول فقط قامت بمثل هذا الجهد الجبار هى «موسوعة المسرح المصرى المصورة» التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب، فقد قضى أكثر من ربع قرن فى إعدادها، مستعيضًا بالزمن والدأب على نقص الجماعية والدعم المؤسسى، ومنفقًا الجهد والوقت والأموال، ومستعينًا بتخصصه وخبراته فى مجال نظم المعلومات، وبخبرات متخصصين فى مجالات الترميم والتصنيف والتوثيق والبرمجة.
كيف استعد لإنتاج هذه المسرحية؟ دراسته لنظم المعلومات دفعته إلى توفير المعلومات والبيانات بالشكل المناسب وبالقدر المناسب وبالسرعة اللازمة؛ لذلك حرص على إعداد أول موسوعة مصورة للمسرح المصرى، وأثناء إعدادها قدم كتبًا مهمة فى مجال النقد والتوثيق، ولعل من أهمها: «فؤاد دوارة عاشق المسرح الرصين»، و«شموع مسرحية انطفأت بلا وداع»، و«يوسف وهبى فنان الشعب»، و«حكاية المسرح القومى»، و«أحمد عبد الحليم قائد فيلق الفنانين العرب»، و«ملك مطربة العواطف ومسرحها الغنائى»، و«كرم مطاوع.. مؤلف العرض المسرحى»، وخمسة عشر كتابًا تذكاريا عن كبار المسرحيين، ومنهم: سميحة أيوب، د. كمال عيد، عايدة عبد العزيز) وكتابة المادة العلمية والسيناريو لعدد كبير من الأفلام التوثيقية، وقد تضمنت مادة توثيقية وصورًا نادرة، ورؤية نقدية.
وتتضمن خمسة عشر جزءًا، وأكثر من سبعة عشر ألف صفحة، موثقة لسبعة آلاف وخمسمائة مسرحية، وشاملة لأكثر من عشرين ألف صورة فوتوغرافية، ويحتوى الجزء الأخير على خمسة مداخل (فهارس) بعناوين (أسماء): المسرحية/ الفرقة/ تاريخ الإنتاج/ المؤلف/ المخرج؛ ما يُمكن الباحث فى ثوان من الكشف عن جميع العروض التى قدمتها إحدى الفرق خلال فترة نشاطها، أو تحديد إجمالى العروض التى قدمتها جميع الفرق خلال عام أو حقبة زمنية محددة، وذلك بالطبع بخلاف البحث عن جميع إنتاج مؤلف محدد أو مخرج.
وندعو الجهات المعنية إلى تحويلها إلى وسيط إلكترونى لتحقق أهدافها، وتزداد أهميتها وتتضح قدرتها على توفير الجهد والوقت، ويتيح الحصول على نسخ عالية الجودة من تلك الصور المسرحية النادرة التى تتضمنها الموسوعة سواء للعروض أو لأهم المبدعين بجميع المفردات المسرحية.
كما يجب تشكيل لجنة متخصصة بالمركز «القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية» تكون مهمتها إصدار طبعات جديدة منقحة ومزيدة كل خمس سنوات، بحيث يضاف إليها بالطبع -وبالأسلوب نفسه- الإنتاج المسرحى خلال تلك السنوات الخمس بالإضافة إلى بعض الصور والمعلومات التى أمكن الحصول عليها بعد طباعة آخر طبعة.

٧

أحب أن أتم مقالتى بسؤال الحاضر والمستقبل: كيف يخرج المسرح من أزماته؟ يجيب دوارة: أولًا بتحقيق فكرة تواصل الأجيال وتبادل الخبرات، وإتاحة الفرصة لكل المخلصين الراغبين فى المشاركة الفعلية للنهوض بالمسرح. ثانيًا التدقيق الشديد عند اختيار قيادات تعمل طبقًا لخطط قصيرة ومتوسطة المدى والأهم بعيدة المدى لتستطيع تطوير البنية الأساسية. ثالثًا تطوير العنصر البشرى باستمرار والعمل على إرسال بعض الموهوبين للتدريب بالخارج أو استقطاب بعض الخبراء الأجانب والتعاقد معهم لتنظيم ورش فنية متخصصة.رابعًا إعادة تشكيل لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، بحيث تضم كفاءات حقيقة مشهود لها بالموضوعية والقدرة على التخطيط، وذلك على أن تمنح كل الصلاحيات للإشراف على تنفيذ توصياتها بكل دقة.

تواصل ريم بسيونى مشروعها الإبداعى بدأب وشغف ينبعان من موهبة إبداعية متحققة فى أعمال روائية متتابعة لاقت صدى كبيرًا فى الساحة الثقافية، وحصلت عنها على جوائز عدة، آخرها جائزة الدولة للتفوق -فرع الآداب- ، فاللغة فى رواياتها راقية ورائقة، كثيرًا ما تقترب من لغة الشعر، كما تتسم بالبلاغة والسلاسة والقدرة الملحوظة على الغوص فى مساحات معتمة أو مجهولة فى أعماق النفس البشرية، وتنقل بحساسية تعدد الخطابات الجامعة بين الدينى، والتاريخى، والفلسفى، والاجتماعى، والحكمة المتقطرة من التجربة الإنسانية فى كل زمان ومكان.

ريم بسيونى
ومرايا التاريخ (1-2)

اعتدال عثمان



د. ريم بسيونى

فى «أولاد الناس — ثلاثية المماليك»، قدمت ريم بسيونى رواية تاريخية تتميز بوعى معرفى وهندسى، وبحس بنائى أشبه ما يكون بتخطيط المدن الأثرية القديمة، وبتشييد العمائر ذات الطراز المعمارى الفريد، مثل مسجد السلطان حسن الذى بُنى فى عهد السلطان المملوكى الناصر حسن بن قلاوون (١٣٥٦ — ١٣٦٣) ويوصف بأنه درة العمارة الإسلامية فى الشرق كله، والذى يصبح علامة نصية محورية فى الرواية تدور حوله، وترتبط به الأحداث السابقة واللاحقة على بنائه. فالأثر المعمارى هنا ليس مجرد حجارة صماء، وإن تكن بديعة التكوين، تحمل دلالة دينية سامية، بل كثيرا ما كان التاريخ لسان حال هذه الآثار، المعبر عن رحلة الإنسان، وظله على الأرض الذى ينعكس فى الرواية على عصر المماليك.

تختار ريم بسيونى شكلًا بنائيًا مركبًا للعمل الروائى الضخم (٧٠٠ صفحة) فهناك الرواية الإطار التى تبدأ فى زمننا الحالى،



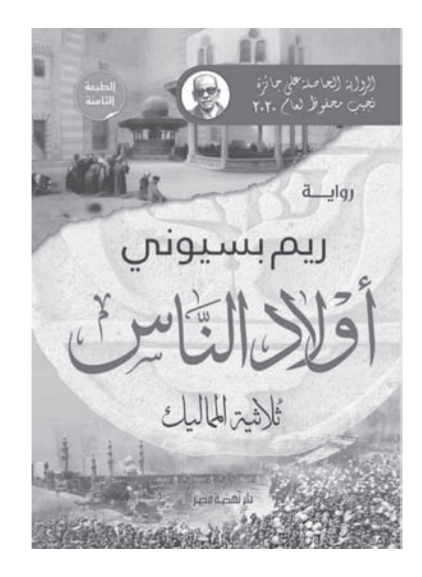
تبنى شخصياتها الروائية فى «أولاد الناس» على أساس الصراع الدرامى داخل الذوات المروى عنها بين نوازع متعارضة

وهناك الحكايات الثلاث التى تشكل المتن الروائى. توظف الإطار كحيلة سردية تمكن الراوية الأساسية المعاصرة من استعادة محتوى أوراق جدها؛ العالم الأثرى الذى اكتشف —مع أستاذه— اسم مشيد العمائر، وكان مجهولا إلى وقت قريب، وهو محمد بن بيليك المحسنى، مصمم عمارة مسجد السلطان حسن وبانيه.

والجد أيضا هو الباحث المدقق الشغوف بتسجيل تاريخ تلك الحقبة، وتشعب أحداثها، وتشابكها، وتعدد شخوص المشاركين فيها، ليس بوصفها وقائع تاريخية تعتمد على الوثائق التى تعطى الحدث مصداقيته فحسب، بل إنه شغوف أيضًا بالحضور الإنسانى، واقتناص إيقاع الحياة الحافل بالعلاقات بين البشر، كما هو حافل أيضًا بوقائع الحروب، وتحول الولاءات، تبعا لصراعات السلطة والثروة والنفوذ من جانب من يملكون ويحكمون، مقابل المظالم والمآسى التى تعاقبت على أهل البلاد.

كذلك تربط الرواية الإطار أرجاء النص من خلال حضور الصوت السردى لراويتها الأساسية فى مطلع كلٍ من الحكايات الثلاث، كما تربط مفاصله الزمنية الممتدة من عام ١٣٠٩ إلى ١٥٢٢، عقب الغزو العثمانى لمصر عام ١٥١٧، وكذلك المكان الذى يتراوح بين القاهرة ومدينة قوص.

رواية الحفيدة المستمدة من رواية الجد الباحث الأثرى، والتى تستكملها بشغف وغواية البحث والاستقصاء الموروثة، والنابعة من الذات فى آن، تتكون من ثلاث حكايات كما ذكرت، أو فى الحقيقة ثلاث روايات، منفصلة ومتصلة، يحمل كل منها عنوانًا عامًا تندرج تحته أبواب وفصول فرعية ومتشعبة؛ فكأننا نجوس معها فى كل حكاية أرجاء مدينة أثرية أشبه بمتاهة، يتداخل فيها التاريخى والمتخيل، مدينة ذات أحياء وبيوت وأسواق وطرقات تفضى لبعضها البعض، وتستقل عن بعضها البعض بخصوصيات الأحداث التاريخية؛ لكنها تتصل أيضًا بوشائج حيوات عاشت فى بر مصر من المماليك المجلوبين من شتى بقاع الأرض، وسلالتهم المعروفة فى كتب التاريخ بـ «أولاد الناس»، وهى السلالة التى ولدت فى مصر، وعاشت بين أهل



البلاد، وذابت خصائصهم الوراثية الأولى تحت شمس سمائها وامتزجت بترابها، وأصبحوا -وفقًا لهذه الرؤية- جزءًا لا يتجزأ من نسيج الحياة المصرية خلال هذه الحقبة الممتدة.

تعتمد الرواية -إذن- مرجعيتين متضافرتين، هما؛ مرجعية متصلة بالحدث التاريخى، ومرجعية تخييلية مقترنة بالحدث الروائى الذى يقدم من خلال وجهات نظر مختلفة ومتنوعة تتراوح بين المماليك أنفسهم، وسلالتهم من «أولاد الناس»، وأهل البلاد الذين تتوزع أصواتهم السردية بين الأعيان، وهم كبار التجار من أهل البلاد، ورجال الدين من المشايخ والقضاة، وصولا إلى عموم الناس أو ما يطلق عليهم العوام.

وإذا كانت الرواية ترتبط بالتاريخ، فإنها تعيد قراءته؛ لتكشف عن ما لم يذكره هذا التاريخ نفسه فى كتب المؤرخين، وتلجأ إلى استنطاق كبارهم مثل: المقريزى، وابن خلدون، وابن إياس كشخصيات روائية مشاركة فى الحدث، ومعقبة عليه. كذلك يتجلى الجانب التخييلى فى كشف أبعاد الذات الإنسانية لدى الشخصيات الروائية المتعددة التى تجيد الكاتبة رسم دراما حياتها، وصراعها مع واقعها المتقلب بين الحرب والحب، وصراع القوة وقسوة المصائر.

وعلى خلفية الأحداث التاريخية، وما يتماس بها من مفاهيم وبنى اجتماعية وسياسية وثقافية كانت سائدة فى تلك الفترة، تبرز فى الحكاية الأولى قصة زينب المصرية، والأمير المملوكى محمد الذى يتبين القارئ لاحقا أنه والد شائد مسجد السلطان حسن. كما تنسج الحكاية الثانية قصة الشيخ عمرو —قاضى قوص— وضَيْفَة؛ الفتاة المنسوب إليها السحر والتعامل مع الجن. وفى الحكاية الثالثة تتجسد قصة حب الأمير المملوكى سلار الذى تخفى كواحد من عامة المصريين؛ لكى يشارك فى صد الغزو العثمانى، وهند ابنة المؤرخ الشهير ابن إياس، وهو أيضا من «أولاد الناس».

تبنى ريم بسيونى شخصياتها الروائية على أساس الصراع الدرامى داخل الذوات المروى عنها بين نوازع متعارضة، مثل تكوين المقاتل لدى الأمير محمد فى الحكاية الأولى الذى لا يعرف إلا لغة السيف؛ لكنه مؤرق أيضا بالحق والواجب، أو القاضى عمرو فى الحكاية الثانية، الممزق بين العدل والتقوى من جانب، والهوى الذى امتلك عليه نفسه من جانب آخر، أو سلار المتخفى فى الحكاية الثالثة الذى يجاهد نفسه كأمير مملوكى من الطبقة العليا الحاكمة، فيما يجاهد غزو البلاد التى انتمى إلى أرضها.

أما الشخصيات النسائية فى الرواية، فتتميز كلها بقوة الإرادة والعزيمة التى لا تقهر، فهن صاحبات منطق وحجة، لا يوقفهن شىء عن تحقيق مرادهن، وهن كذلك يقعن فى صراع مع أنفسهن بين الكراهية والنفور من الاستتباع والسبى كجاريات فى قصور المماليك، خصوصًا زينب وهند، لكنهما تتحولان بالمعاشرة إلى حالة عشق آسر لزوجيهما المملوكين، تجتاح منهما الحواس والعقل والروح. أما ضيفة فصراعها من نوع آخر، فهى التى بادرت بعشق الشيخ القاضى، وذهبت إليه فى محبسه متخفية دون أن يعرفها، وكأنه التقى بها فى حلم، لتعانى بعد ذلك حين تزوجها الإحساس بالخطيئة، إلى أن طهرها الحب من جديد.

يتسم إيقاع السرد فى الرواية بالنفس الطويل، والتداخل بين وشائج تربط التاريخى بالروائى، عدا الحكاية الثالثة التى تتسم بإيقاعاتها السريعة المناسبة لإيقاع الأحداث إثر الغزو العثمانى، وتتمثل فى شهادات، أشبه بلوحات قلمية قصيرة متتابعة، ترويها ثلاثة شخوص روائية بضمير المتكلم، وتقدمها لابن إياس كى يسجلها فى كتابه الشهير «بدائع الزهور فى وقائع الدهور».

تبدأ أحداث رواية «نجع بريطانيا العظمى» للكاتب حسام العادلى، والتى نالت جائزة الدولة التشجيعية، فى عام ١٩٥٦، حيث ينطلق السرد من سَفَر (زين)، حفيد العمدة الكبير (السيد) إلى عمه (حسانين) فى القاهرة؛ لشراء مصنع الخواجة الإنجليزى (هاريس)، ثم يعود الحكى نصف قرن إلى الوراء، فى سرْدٍ للتاريخ الحديث لمصر فى عهد الاحتلال الإنجليزى، ورغبتهم فى السيطرة على عموم القُطر المصرى، ونهْب خيراته وآثاره، واستخدام رجاله بالسخرة لتنفيذ مآربهم، ثم قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

تعرية النوازع البشرية

فى «نجع بريطانيا العظمى»

د. أمانى فؤاد

تتوالى الأحداث على نجع السعداوية بطريقة مشوقة، حيث يرصد السارد العليم سيطرة (السيد) على المنطقة، بعد انتصاره على المطاريد، الذين كانوا ينهبون القرى والنجوع، ويهزأون بقوى الأمن هناك، إلى وصوله للعمودية وسيطرته عليها، ثم انسحاقه التام أمام (هاريس) الممثل لسلطة الاحتلال الإنجليزى، فى كشْف لسمات شريحة من الشخصية المصرية الانتهازية الوصولية، تتوطد العلاقة بينهما لدرجة أن يقتل العمدة: السيدُ عشيقَ زوجة هاريس: لابانَ السفير الفرنسى، ويقطع رأسه ويدفنه فى مقام على أطراف الكامب، على أنه رأس الولى الشيخ الطشطوشى، بعد أن يعلن العمدة موت الطشطوشى فى صفقة اتفقا عليها، ثم يسند لحكمت الغازية قتْل مارى: زوجة هاريس الإنجليزية، لتعيش معه عشيقةً، ولترعى أيضًا طفلتَه كارمن.

تأخذ رواية «نجع بريطانيا العظمى» على عاتقها تعرية كل النوازع الإنسانية لأبطالها، سواء كانت الشخصيات مصرية أو غربية؛ حيث المشترَك الإنسانى الأوسع، ولذا تأتى صياغة الروائى لتراكيب السرد جريئة بلا تورية، وكأنه يكحت عن الذات الإنسانية كلَّ طبقة، يمكن أن تخفى تحتها أطماع البشر الداخلية، وهو ما يجعل أيضًا بنية الشخوص صاخبة ومشتعلة، كأنهم كائنات بدائية دون تحضُّر، أهم ما يحركهم الغرائز والشهوات والأطماع، شهوة الجنس والزعامات، شهوة الامتلاك والتميز، شهوة السيادة والرغبة فى السيطرة والقتل؛ فتنهار -من خلال صدمة دلالات السرد- الأسوار بين المعلَن والخفى، وتتكسر الأسلاك الشائكة؛ فكل الأحداث التى يأتى بها الأبطال تحت أضواء السرد، والتى تكشف دوافعهم الحقيقية، فاضحة. كما تُبيِّن سردية النَّص كيف تتخلَّق الأوهام والخرافات، من خلال خطط ينفذها القائمون على السلطة،

> تأتى صياغة الروائى لتراكيب السرد جريئة بلا تورية



حسام العادلى

كتب الفائزون بـ جوائز الدولة

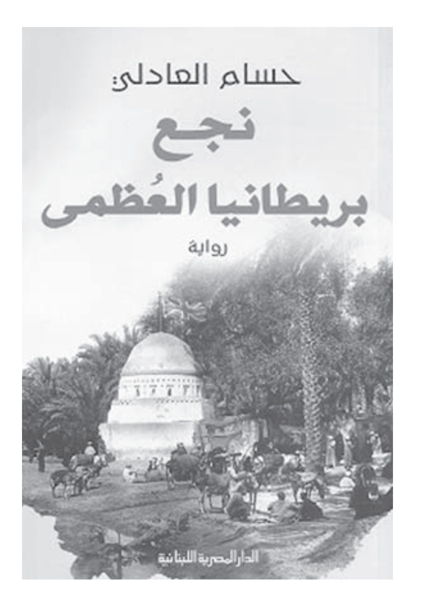
بحيث تنطلى على جموع البسطاء، فالسلطة -على درجاتها- تختلق أيقوناتٍ دينيةً، وأولياءَ، وخطابات لتوظِّفهم؛ لتحقيق مآربها والسيطرة على الجموع.

ويتبدَّى هذا على أحد المستويات. المستوى الآخَر فى بنية شخصيات النَّص: التناقضات التى تتشابك داخل الشخصية؛ لتضعَها تحت ضغط الحيرة والاضطراب فيما يتعلق بمشاعرها تجاه الآخَرين، فالصاغ (أنور صديق) معذَّب بين كراهيته للإنجليز المحتلين لأرضه، الذين يتعالون على المصريين ويرونهم أجلافًا، وبين عشقه لـ(كارمن) الإنجليزية ابنة (هاريس)، ورفْض أمه الفلاحة المصرية الأبية لها، تناقُض آخَر يقع فيه (هاريس) الإنجليزى: بين كراهيته وغيرته على (مارى) زوجته، التى تعشق الفرنسى «لابان»، وتجاهر بعلاقتها به، وبين حُبِّه وإعجابه بها، فهو رغم زواجه منها، وقدرته على تحديد إقامتها فى الكامب الإنجليزى، الذى أقيم فى النجع؛ إلا أنه يظل ابن الخادمة، التى كانت تشتغل بقَصْر اللورد والد مارى. كما يشكِّل سيد العمدة وهاريس ضابط الكامب منذ البداية وجهين لطبيعة واحدة، ورغم انسحاق العمدة أمام هاريس، وطاعته التامة له؛ إلا أن العلاقة تقترب أكثر من صداقة الشخصيات المتوافقة الرؤية والطبيعة.

ويوظِّف الكاتب الجنسَ على عدة مستويات؛ لبيان الصراع العِرقى بين المصريين والإنجليز، تجسِّده العلاقة بين أنور صِدِّيق وكارمن، حسانين وكارمن، هاريس وحكمت، والصراع الطبقى فى العلاقة بين زين حفيد العمدة وفاطمة ابنة الأجير قبل الثورة، الجنس الذى يؤجج الصراع أيضًا بين المطاريد بعضهم وبعض. وتظَل المرأة -فى النَّص- الحلقة الأضعف مهما عَلَت الثقافة والطبقة الاجتماعية، ومهما اختلف العِرق؛ التفاوتات تأتى فقط من سمات الطبيعة الشخصية للنساء.

ويتعمد الروائى إحداث صدمة للقارئ فى وصْف الجسد الأنثوى، حيث يستخدم المفردات التى تجسد الفطرة فى بيان الغرائز دون رمز أو كنايات، وهو ما يتسق مع شخصيات النَّص الرئيسة، ومستوى ثقافتها وتحضُّرها، مثل طريقة رؤية زين لفاطمة، ومراحل علاقتهما حتى حمْلها لجنين منه.

بعد قيام ثورة يوليو، ورحيل الإنجليز؛ تتغير أحوال الفلاحين، ويتمردون على سطوة السعداوية، وخاصة فى وجود العمدة حسن الضعيف، لهروب حسانين ابن السيد القوى، الذى كان مؤهَّلا لأخْذ



يُعد هذا النَّص سيرة للمكان، وعرْضًا لمراحلَ متتابعةٍ من تاريخه، ويتسع السرد فى نجع السعداوية؛ ليشعر المتلقى أنه رمز لمصر التى تحتلها بريطانيا

منصب أبيه فى العمودية بعد أن توفى، هرب إلى القاهرة لقتله الشيخ (أبو الجود) وقت إقامة سرادق عزاء العمدة؛ لقراءته واختياره للآيات التى تُبرِز ظُلم العمدة وعدوانه على الفلاحين واستغلالهم، وعلاقاته النفعية سواء مع الإنجليز أو القائمين على الأمن أو الباشا. ثم استقراره بالقاهرة، واشتغاله بوكالة الخضروات والفواكة، وعلاقاته واستقراره بالمدينة، وتغيُّر رؤيته وملامح شخصيته، عندما اعترك المدينة وعوالمها: الأكثر غِنًى وعلاقات.

ويعرج الروائى -طوال السرد- على الظواهر الاجتماعية فى المجتمع المصرى؛ مثل صناعة الخرافات، ومظاهر الموالد، وخاصة مولد الشيخ الطشطوشى، الذى نعرف -مع تقدُّم السرد- أنه أحد المطاريد الخارجين على القانون، وأنه صناعة كاملة من العمدة السيد، حيث تتحالف السلطة السياسية مع رمز دينى مصنوع؛ لتوظيفه لتحقيق مصالحها وإرادتها، والسيطرة على الجموع، فالحِسُّ الشعبى يميل لوجود أولياء لهم بعض الكرامات مثل الأنبياء، حيث طبيعة المصريين، وتفضيلهم لوجود مجسَّد نابض، يحمل ويقرِّب المعانى المجردة.

لماذا عَنْوَن الكاتب الرواية بنجع بريطانيا العظمى؟ يُعد هذا النَّص سيرة للمكان، وعرْضًا لمراحلَ متتابعةٍ من تاريخه، ويتسع السرد فى نجع السعداوية؛ ليشعر المتلقى أنه رمز لمصر، التى تحتلها بريطانيا، وتنظر بتعالٍ لأهلها، وتسيطر على حكامها، وتهينهم، وتستخدمهم لأهدافها. وأحسب أيضًا أن الكاتب أراد أن يقول إن السلطة -مهما اختلفت أشكالها: محلية مجسَّدة فى العمدة السيد، أو دولية مجسَّدة فى الإنجليزى هاريس- تظَل ممارساتها واحدة، كما أن البشر لا يختلفون إلا طفيفًا فى خطوب وأحداث حياتهم، فمهما اختلفت هُوَيَّاتهم الشرقية أو الغربية؛ تظَل دوافعهم واحدة: الحب والكراهية، الغيرة والرغبة فى الاستحواذ، الوطنية أو الانسحاق.

انداحت الأعراق بين الجميع فى النجع؛ فلابان الفرنسى ذبحه العمدة سيد المصرى، انتقامًا لخيانته لهاريس الإنجليزى، وقطَّعه بالفأس، ودُفن على أنه الولى الشيخ الطشطوشى، الذى أصله من المطاريد، ويُدعى عبد النبى، ويصبح المقام -الذى يتبارك به الناس- قائمًا على جرائم وأوهام مضلِّلة.

فى الكامب الإنجليزى، المقام على أرض النجع، تضيع ملامح المكان النقى، ويصبح قابلا لهُوَيَّة واحدة، الهُوَيَّة الإنسانية بكل غرائزها وجرائمها، الإنسان المصرى أو الإنجليزى أو الفرنسى، التخوم واحدة مهما كانت التباينات. وتنتهى الرواية بحدوث فيضان يُغرق النجع، لكن الأهالى يقفون أمام المقام؛ لخشيتهم أن يجرفه النيل ويتهدم، كأننا نظَل نحمى الأوهام التى خلقَتْها السلطة السياسية، وندافع عنها دون أن نتكشف معطيات الواقع، ليتكوَّن وعى مغاير؛ ينقذ الجموع من الاستلاب بكل أنواعه.

وتبقى رواية «نجع بريطانيا العظمى» إحدى حلقات تناول السرد لتعقد العلاقة مع الآخر الغربى بكل استعلاءه وانتهازيته، مقاومة تتشابك محاورها وتدعو للحيرة، حلقة ضمن نصوص توفيق الحكيم وطه حسين والطيب صالح.

على الرغم من أن مجموعة «حارة عليوة.. سابقا» (٢٠٢١) للكاتب محمد عبد العاطى الفائز بجائزة الدولة التشجيعية قد حملت على غلافها الأمامى وغلافها الخلفى أيضا تعبيرَ «رواية»؛ فلا ريب أن القارئ لها يستطيع أن يبرر وضع هذا الوصف بمبررين، وهما: الترويج للمجموعة بسبب الإقبال الكبير الذى تلقاه الروايات، لا سيما المعاصرة منها، من فئات كثيرة من القراء الشباب بصفة خاصة. وانتماء هذه المجموعة القصصية إلى نمط من أنماط القصة القصيرة التى تستفيد من عناصر الرواية فى أبنيتها السردية والدلالية، دون أن تقع فى إطار الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا ذا مقومات جمالية متواترة فى الكتابة الروائية.

الحارة تستجيب لمُحدَثات العولمة فى مجموعة «حارة عليوة.. سابقًا»

د. سامى سليمان أحمد

إنها مجموعة تنتمى إلى نوع «المتوالية القصصية» التى تضم مجموعة من النصوص القصصية القصيرة التى تنطوى على عدد من العناصر المشتركة التى تجمع بينها بما يقرِّبها من العالم الروائى؛ ففى هذه المجموعة سيجد القارئ أن العالم المحورى الذى تدور حوله قصصها التسع هو «حارة عليوة» التى يمكن النظر إليها بوصفه تمثيلا للحارة المدنية المصرية المعاصرة؛ حيث تلتقى فيها فئات عديدة من الطبقة الوسطى مع فئات أخرى من الطبقة الشعبية، وإن كانت هذه المجموعة قد ركزت على شخصيات تنتمى أغلبيتها -إن لم تكن كلها- إلى شرائح الطبقة الوسطى. كما أن هناك عددًا من الشخصيات التى يتكرر ظهورها فى عدد من هذه القصص؛ حيث ترد الشخصية فى قصة ما فى لقطة أو مشهد قصير أو ترد مصوَّرة بإيجاز على لسان الراوى ثم إذا بنا نراها فى قصة أخرى شخصيةً أساسية تقوم بالدور الرئيسى فى تلك القصة؛ وذلك على نحو ما نجد إشارة إلى شخصية «ياسر فكرى» فى قصة «بريد إليكترونى» (٢٠٠٤) بوصفه أخًا لبطل القصة «طارق فكرى»، ثم نراه هو الشخصية الرئيسية فى قصة «تطبيق» (٢٠١٢)، كما نجد أن المقدمة القصيرة للمجموعة - التى تمثل عتبة صانعة للوحدة فيها- قد أشارت إلى جد يعيش فى الحارة، كما أشارت إلى ابنه، ثم ركزت على تقديم «الحفيد» الذى يمثل الجيل الرئيسى الذى تدور حوله معظم أحداث قصص المجموعة، وهو الجيل الذى يمتلك وسائل الإنترنت والبريد الإليكترونى و«السوشيال ميديا» و«الترينِدات» و«الهاشتجات» والتطبيقات الإليكترونية المختلفة، ويتوجه هذا الجد إلى حفيده «رائد» بالقص، وفى القصة الأخيرة من قصص المجموعة -وعنوانها «نقطة الصفر» (٢٠١٠)- صار «رائد» شخصية رئيسية مقابلة لشخصية «الجد»، بما جعل من ثنائية الجيلين وثنائيات الأجيال المختلفة التى يتواتر ظهور ممثليها فى القصص المختلفة وسيلةً من وسائل إحداث الترابط بين عوالم قصص هذه المجموعة، بما يجعلها تحقق صورة قريبة من صور التوحد الجمالى والدلالى

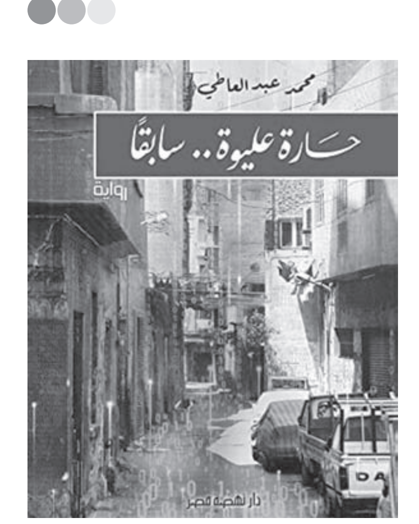


محمد عبد العاطى



تحفل النصوص بمختلف التجليات الكاشفة عن تغلغل تأثيرات محدثات العولمة فى مختلف حيوات الشخصيات وعلاقاتها المتعددة بمن يحيطون بها

الذى تنطوى عليه العوالم الروائية المختلفة.
ومن ثم يستطيع القارئ رؤية التحولات فى علاقات شخصيات الأجيال المختلفة داخل قصص المجموعة بوصفها تمثيلات دالة على رؤية الكاتب لتحولات الواقع المعاصر الذى تسعى هذه القصص إلى تكثيفها من الزاوية الرئيسية المعنىَّ بها الكاتب هنا؛ وهى: تصوير كيفية تفاعل «حارة عليوة» مع مجموعة من المتغيرات المشهودة – فى مختلف مجتمعات العالم المعاصر الآن بصور ودرجات مختلفة- مع منتجات الحداثة الناتجة عن التطور التكنولوجى المفرط الذى يشهده العالم المعاصر. وهى حالة تفاعل مع مُحدَثات العولمة التى فرضت نفسَها بقوة على مختلف مجتمعات العالم المعاصر لا سيما فى النصف قرن الأخير على وجه الخصوص.
ولعل عناية الكاتب بالتركيز على هذه الزاوية فى تكثيف الرؤية واختيار مفردات التصوير السردى فى قصصه كان يشكل هاجسًا دافعًا إلى أن يطور منحاه بطرق مختلفة أبرزها، فيما نظن، طريقتان، وهما: التصوير المتأنى لانعكاسات محدثات العولمة فى تفاصيل الحياة اليومية لأشخاص قصص المجموعة، والتصوير المتأنى لتلك الانعكاسات على مستقبل هذه الشخصيات بوصف هذه القصص تمثيلا دالا لبعد من أبعاد الواقع المصرى المعاصر غير المعزول -شاء هذا أم أبى- عن تأثير العولمة المتجلى -على نحو بارز- فى ذلك الكم الرهيب من وسائل الاتصالات.
وأما الطريقة الثانية فهى الاهتمام بالتأمل فى شأن التطور المستقبلى لمحدثات العولمة تلك، وانعكاساتها على مسار حياة البشر المستقبلى؛ وذلك ما جعل من البعد الخاص بالتنبؤ- الذى يلتقى فيه كاتبُ هذه المجموعة- مع كتّاب أدب أو قص الخيال العلمى- عنصرًا من العناصر الأساسية التى اهتم بها محمد عبد العاطى؛ وهذا ما بدا جليًا لا سيما فى القصتين الأخيرتين فى هذه المجموعة،



وهما: «ألترا فى آر- واقع افتراضى فائق» (٢٠٣٠) و«نقطة الصفر» (٢٠١٠)؛ حيث يصور فيها جوانب من التنبؤ بمآلات التطور التكنولوجى الراهن على أشخاص «حارة عليوة» بوصفهم هنا نماذج ذات دلالتين بارزتين: تمثيلات لأشخاص الحارة «المصرية»، وتمثيلات لتحولات ستطول الجنس البشرى فى عمومه، وفى أضيق دوائر فاعليته: العلاقة بالذات والعلاقة بأفراد الأسرة كتلك العلاقة بين «الجد» و«رائد» فى القصة الأخيرة.
ولعل مسعى الكاتب إلى إنتاج متوالية قصصية تُعنى بتصوير انعكاسات مُحدَثات العولمة على مجتمع الحارة هو الذى يفسر للقارئ حرصَه على أن يجعل من عناوين قصص المجموعة دالا ينطوى على عنصرين مزدوجين معًا؛ فثمة عنوان وثمة تاريخ محدد موضوع بجوار ذلك العنوان بما يجعله عنصرا ذا دلالة مقصودة وموجَّهة مباشرة إلى القارئ؛ وعلى هذا جاءت العناوين حاملةً لعلامات زمنية مباشرة ذات دلالة على التتابع الزمنى المتوالى؛ فكان أن توالت عناوين القصص التسع على النحو الآتى: «بريد إليكترونى» (٢٠٠٣)، و«جهاز» (٢٠٠٤)، و«وصلة» (٢٠٠٥)، و«تطبيق» (٢٠١٢)، و«وأنا-أيضا» (٢٠١٧)، و«لايف» (٢٠١٨)، و«شارع العلا- حارة عليوة سابقا» (الآن)، و«ألترا فى آر- واقع افتراضى فائق» (٢٠٣٠)، ثم «نقطة الصفر» (٢٠٣٠).
ولقد تأكد منحى الوحدة فى عالم هذه القصص عبر اعتماد ثمانٍ منها على صوت راوٍ عليم عارف بمختلف تفاصيل حيوات شخصياته وعوالمه، وعارف أيضًا بمختلف التحولات التى كانت تحدث فى عالم الحارة بوصفه محض دائرة صغيرة مترابطة وخاضعة لدوائر كبرى أبرزها هنا دائرة التحولات التكنولوجية المعاصرة.
على حين جاءت القصة الأخيرة من قصص هذه المجموعة مروية على لسان «رائد» الحفيد وأحد شخصيتيها الرئيسيتين سعيا لكسر المسافة الفاصلة بينها وبين القارئ، وهو كسر نستطيع رؤية مثيلٍ له فى بروز صوت «الجد» الذى يعد الشخصية الرئيسية الثانية فى هذه القصة.
وعبر ذلك التناقض بين هذين الصوتين تتكشف للقارئ أزمةُ الانفصال بين أجيال خضعت -بطرق مختلفة- لتأثيرات مُحدَثات العولمة.
وتحفل نصوص هذه المجموعة بمختلف التجليات الكاشفة عن تغلغل تأثيرات محدثات العولمة فى مختلف حيوات الشخصيات وعلاقاتها المتعددة بمن يحيطون بها.
ويستطيع القارئ أن يسجل سعى الكاتب إلى بناء عالم كل واحدة من قصص هذه المجموعة عبر صنع نسيج تتألف مكوناته من مقومين أساسيين، وهما: العلاقات الاجتماعية الرابطة بين شخصيتين أو بين مجموعة من الشخصيات فى سياق «حارة عليوة» والمتغيرات الناتجة عن محدثات العولمة، وهو ما يبدو بوضوح فى مختلف هذه القصص، وهو أيضًا ما يعد تجليًا من التجليات غير المباشرة لاختيار الكاتب صيغة المتوالية القصصية، كما يتحول هذا التجلى إلى عنصر من عناصر صنع الترابط بين هذه القصص.
لا شك أن مجموعة «حارة عليوة.. سابقا» تكشف عن تجربة لها أهميتها فى تصوير انعكاسات محدثات العولمة على الحارة «المصرية»، عبر كتابة سردية معاصرة تحتفى بصيغة المتوالية القصصية بوصفها صيغة جمالية بينية تتجاوب مع لحظات التقلب الاجتماعى والثقافى بما يجعلها أكثر قدرةً على تمثيل تلك اللحظات. ويبقى اقتدار هذه الصيغة على البقاء فى مضمار الإبداع السردى رهينًا بمدى اقتدار كتّابها على تطويعها لمتطلبات رؤاهم الجمالية والفكرية.

ديوان «كالذى جرب الطريق» للشاعر حسن عامر الفائز بجائزة الدولة التشجيعية فى شعر الفصحى، ديوان يقول ما يريد دون مراوغات طويلة، يدخل بك للعمق بالحروف الهامسة التى يؤولها الصمت المتفرد، عبرت عنه عشر قصائد هى مفردات الديوان.

الصوت الصامت المتكلم فى ديوان «كالذى جرب الطريق» لحسن عامر

د. شيرين العدوى



حسن عامر

تشكيل الصورة الصامتة

تتشكل صورة الصمت على مدار الديوان كله؛ فتبقى روح القارئ حبيسة قابضة على الشعر إلى آخر الديوان؛ لأنه الصمت المؤول بالمعاناة، المقروء خلف كل بيت. وربما ما اختاره من أبيات على غلاف الديوان خير دليل على ذلك؛ حيث يقول:

كلامى قليلٌ
كأنى أقطعه من صخورٍ مقدسةٍ فى دماغى
كأنى مللت من الصمتِ يوما
فقلت أؤلّفُ أغنيةً فى مديحى
فهذا جميل
كلامى قليل
كأنى ابتكرت القصيدة فى لحظات فراغى

نعم؛ فالشاعر كلامه قليل جدا؛ لأنه يؤثر الصمت عند المعاناة؛ حيث المعاناة صخور مقدسة لا توجد إلا فى دماغه هو، والقداسة لها رهبتها الصامتة التى تكون موالية لحالة الخشوع مع كل مقدس. وعلى الرغم من أنه يصرخ من طول الصمت فى البيت الذى يقول فيه «كأنى مللت من الصمت يوما»؛ فإنه ظل معبرا بالصمت فى الحرف الناسخ «كأنى»، فهو يفيد الظن غير المتحقق «كأنى أقطعه»، «كأنى مللت»، «كأنى ابتكرت القصيدة»، لكنه لم يقطعه، ولم يؤلف أغنية صاخبة، وإنما أغنية عبرت أكثر عن حالة صمته ومعاناته التى كانت صخورا فى دماغه؛ فعملية التقطيع تحتاج مشقة مضاعفة من الشاعر الذى يخيم عليه الصمت الحكيم الكليم الذى يقول كل شىء. يعانى معاناة شديدة؛ لأنه يقطع من صخور صلدة، تمتلك قداسة التجربة المتراكبة، حتى اكتسبت تلك الصلابة، فهو فى هذا المقطع كأنه فعل كل هذا، لكنه لم يفعله؛ ليتركنا نفعل نحن ما أوحى لنا به ما يريد أن يحققه. إنها حالة أشبه بتجمد الفعل داخل عروقك، وعلى الرغم من أنك تحلم بتحقيقه مع الشاعر؛ فإنك -فى الوقت نفسه- واقع بين اليقظة والمنام. يؤكد هذه الحالة نفسها فى قصيدته «أزعجتنى العصافير»؛ حيث يقول:

وتسألنى
فى القطار الذى يقطع الليل
سيدة قابلتنى
أليس لك اسم؟
فيذهب بى صوتها فى السؤال
فهل كلمتنى!

هو هنا يُضيع السؤالَ فى الصوت، حتى إنه فجأة يسأل نفسه هل كلمتنى؟! لأنه خارج كل الأشياء، ينظر للحياة بكل ما فيها من خلف زجاج، إنه «حارس أزمنة من زجاج» كل الأزمنة زجاج يشف عما فيها؛ لتبقى الحكمة المتراكبة الكلسية فى عقله راسخة، يحاول أن يقطع من صخورها أغنية.

سأعمل فى آخر الرمل
حارس أزمنة من زجاج
وأختار من حكمة الظل
أن أتقمص دور الصدى
فى كهوف النداء

هو سيعمل فى آخر الرمل: أى فى المنطقة



يعكس الديوان رؤية مكثفة، ذات بعد إنسانى فلسفى، وبناء أسلوبى ينزع إلى تجديد فى تراكيب غير مألوفة

الوسطى بين الصحراء الصامتة وبين الخضرة الآهلة. فآخر الرمل يعنى أنه فى طريقه لبداية جديدة، على الرغم من أن هذه البداية لا تقول شيئا أيضا؛ فقد سافر لفترة طويلة بين فيافى الصحراء القاحلة الصامتة؛ ليصل. فالمتوقع أن نجده يتحدث، فنفاجأ أنه ليس إلا صدى. وهذا الصدى غير حقيقى؛ إذ إنه يمثل صدى غير حقيقى؛ لأنه يتقمصه، فترديد العمل لآخر الرمل الذى هو صمت ليس إلا صدى صامتا متقمصا. فالشاعر دائما مفعول به رغم فعله الشعر، كما أنه لم يختر الفعل بقدر ما اختار ثمرة الفعل التى لم يكن له يد فيها؛ حيث اختار حكمة الظل الصامتة، ولم يختر أن يكون الشجرة التى تنتج الظل، فسكت فى حضرتها، رغم أنه ينادى علينا بهذه الحكمة فى كهوف النداء. وإضافة الكهف للنداء يشعرنا أيضا بالصمت؛ لأن الصوت لن يخرج من هذا الكهف، وسيظل قابعًا فيه يتقمص دور صداه.

حروف الهمس فى المفردة

«حسن عامر» بارع فى التعبير عن صمته وتصويره على مستوى المفردة الواحدة. ولغة الهمس هى لغة الخفاء، والهمس اصطلاحا هو جريان النفس عند النطق بحروفه؛ لضعف الاعتماد عليها فى المخرج، فلا تحتاج إلى الأحبال الصوتية لكى يتم النطق بها. فهى تعتمد على جريان الهواء داخل الفم. وهذه الحروف هى: التاء، والثاء، والحاء، والخاء، والسين، والشين، والصاد، والفاء، والكاف، والهاء. هذه الحروف التى لا تكاد مفردة شعرية فى الديوان تخلو منها، ونطق هذه الحروف يجعلنا كأننا ننطق الصمت، ونعبر عنه؛ فكلام الشاعر هو صوته الداخلى الهامس مع نفسه. ويبدأ المقطع بالجهر فى قوله: «بى رغبة»، ثم يبدأ فى الهمس: «أن أنسى وأن أنسى شارعا فى بلدة مجهولة»، فالشاعر دائما يأخذ الخارج للداخل، فهو «امتداد لشعرية الهمس» التى بشر بها محمد مندور فى مصر؛ فقد تخلت لغته عن الخطابة الجهرية والرومانسية الصارخة، ونحت إلى تجريب الاقتصاد الذى يسمح بابتكار الرؤى المندهشة، وتخليق الصورة الملونة، وقد كان لهذه الشعرية فى منتصف الأربعينيات أربعة أغصان فى تربة العراق، على حد قول صلاح فضل فى كتابه



«نقد الشعر تحولات الشعرية العربية ونبرات الخطاب الشعرى»، وهذه الأغصان هى: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وبلند حيدرى، وعبد الوهاب البياتى. وقد وصف مارون عبود شعرية «بلند» بأنها وحى الصمت وإلهامه. لقد نجحت هذه الشعرية الصامتة أن تفرض ذاتها وتحيا، وكذلك فعل حسن عامر حين اخترق كثافة الوجود المادى اليومى؛ لينفذ إلى كل ذات تقرؤه؛ لنعلم أننا جميعا فى هذه الحياة خارجها، وأننا موتى على هذه الأرض، فلا يجب أن نشتبك معها؛ لأن الحياة الحقيقية هى الموت، وعليه يجب أن نبقى صامتين؛ لأننا إذا متنا عشنا.

بى رغبة
أن أفقد الأشياء
أن أنسى وأن أُنسَى
وأن أتأمل الدنيا كما هى
شارعا فى بلدة مجهولة
أن تنكر امرأة حنينى
أو تودعنى على باب القطار
إلى محطات مؤجلة
وأن يتقاسم الأصحاب ذاكرتى وينسونى
وأن أبقى خفيفا فى عيون الكائنات

إن حالة الموت والشرود والصمت مسيطرة على الديوان؛ حيث إن الشاعر يتمنى أن يبقى خفيفًا فى حياته ومماته «وأن أبقى خفيفا فى عيون الكائنات»، «لا شىء ينقصنى سوى السكون الرحب قبل بداية الكلمات». ذلك؛ لأنه حدق فى المعنى طويلا، ولامس الحقيقة دون قصد، ولأنه عاش أكثر من حياة، وصاحب الجميع، وعاد وحده.

كأنى..
عشت أكثر من حياة
وصاحبت الجميع..
وعدت وحدى.

إن استخدام كاف التشبيه التى صدر بها الشاعر عتبة النص فى عنوان الديوان دليل على ذلك؛ فهو «كالذى جرب الطريق»؛ لأنه وهو يحيا يحمل خبرة أزمان وعصور سابقة شعرية وغير شعرية، وكأنه يقول لنا لن تسمعوا غير صوتى وبصمتى الشعرية؛ لأنى جربت الطريق آلاف المرات، واخترت طريقى هذا الممتلئ بالحكمة والصمت، وسأكون خفيفًا فى قولى؛ لأنى لا أحتاج للثرثرة لأثبت ذاتى. واستخدام الشاعر للحرف الناسخ «كأن» التى لم يتحقق بها الفعل أبدا، بل يشبهه بأنه فَعَل؛ لكنه لم يفعل يؤكد ذلك. حتى إنه سمى قصيدة كاملة بهذا الاسم «كأنى»، وهو بعد أن يملى وصيته ويمشى ستقلد الدنيا خطواته؛ لأنه حفر اسمه على حجر الشعر، يقول:

كأنه
بعدما أملى وصيته..
مشى فقلدت الأنهار مشيته
وصاحبته محطات
وأرصفة
وآثر الشارع الخالى
معيته.

وعليه، رغم الصمت والحكمة والبصمة الشعرية، أن يعيش الحياة مرغما؛ حيث يقول:

إن كان لا بد من شىء
فسيدة
يتلو على حضنها الباقى بقيته

لقد نجح حسن عامر فى أن يحصل على جائزة الدولة التشجيعية بهذا الديوان الصغير الذى يعكس رؤية مكثفة، ذات بعد إنسانى فلسفى، وبناء أسلوبى ينزع إلى تجديد فى تراكيب غير مألوفة، تنأى عن الإغراب والغموض المتكلف، وبإيقاع متنوع، يجمع فيه الشاعر بين شعر التفعيلة، والقصائد الخليلية المتوارثة، ذات الرؤى التحديثية كما فى قصيدته «مقام الوحشة»، وغيرها، حيث الصورة عنده ذات نسيج جديد إيحائى مشع، ينفتح على دلالات تأويلية قابلة لقراءات متعددة. فهو كالذى مر على قرية الشعر الخاوية، فقال: «أنَّى يُحيى هذه الله بعد موتها»؟! ولكنه جاء ليحيى أرض الشعر ببصمته المتفردة.

إذا كانت «الوحدة النفسية» تعنى التباعد بين صورة الشاعر عن ذاته، وبين الصورة التى يراه عليها الآخر؛ فعنوان الديوان الفائز بجائزة الدولة التشجيعية فى شعر العامية دال على اختيار الشاعر عبد الله محمد لحال الوحدة دون انفصال عن المجتمع، وهى الحال التى فرضتها الأحداث الدرامية التى قام برصدها فى القصائد، والتى سنتناولها بالتفسير فى السطور القادمة من خلال المنهج النفسى فى النقد.

يَك

إبداعية اللعب فى مواجهة عبثية العالم

د. رشا الفوال

إذ نحاول من خلال القراءة الحالية الوقوف على تفسير «اللعب» بوصفه سياقًا فكريًا، فإبداعية اللعب تدفعنا لملاحظة فعل الكتابة كسلوك قام به الشاعر «اللاعب» باعتباره — أى فعل الكتابة — ظاهرة اجتماعية؛ حيث التلقائية وغياب النظام أحيانًا، أو الانتظام المحدد وفقًا لقواعد الكتابة «اللعبة» أحيان أخرى. ولأن «اللعب» علامة دالة على التحرر المطلق أثناء ممارسة الكتابة، لم يتعلق الشاعر بالبحث عما وراء العالم؛ لذا قام بتهميشة فى قصيدة «استراتيجية جردل صفاء».

«قهوة صفاء ماتحبش الناس أغنيا
ستين سنة فى البن والشاى والكازوزة
القهوة بيت للى مالوش
ملجأ لكل الهربانين من دوشة العالم هناك»

الشاعر «اللاعب» هنا لم يتصور نفسه كذات أو كموضوع، بل كإنسان منسجم مع آلامه، قادر على مواجهة عبثية العالم بوصفه لاعبًا يشكل إمكاناته فى أكثر من صورة، غير مكترث بقداسة الالتزامات، لنصل فى النهاية إلى



عبد الله محمد

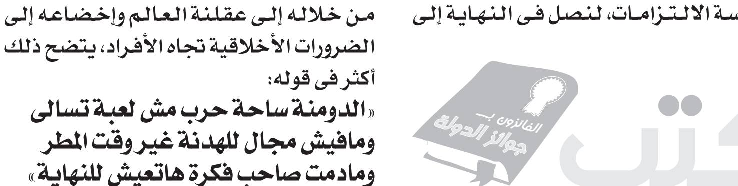
اعتبار الكتابة موضوعًا لعبيًا، لا يسعى الشاعر من خلاله إلى عقلنة العالم وإخضاعه إلى الضرورات الأخلاقية تجاه الأفراد، يتضح ذلك أكثر فى قوله:

«الدومنة ساحة حرب مش لعبة تسالى
ومافيش مجال للهدنة غير وقت المطر
ومادمت صاحب فكرة هاتعيش للنهاية»

ولأن السخرية لها وظائفها المقبولة منطقيًا، ومنها إحداث التوتر فى نفس المتلقى، وتصوير تجربة الشاعر وعلاقاته بشكل خيالى مبتكر، فمضمون القصائد الواقعى عُبِّر عنه بسخرية المتن الحكائى.

«طمنينى عليكى يالوزة
جبتى كام كوتشى على بلوزة
جبتى كام تربون وكام جيبة
أد إيه الدنيا دى غريبة
واقفة جوه الزور كما الشوكة»

اتضح أيضًا التوظيف النفسى للبوح الساخر كمظهر من مظاهر اللامبالاة التى تؤدى فى الغالب إلى المزاج السوداوى، ومحاولة التمويه على الإحساس بالألم فى قصيدة «بلاك ليبل الإزازة التانية».



يشكل الشاعر إمكاناته فى أكثر من صورة غير مكترث بقداسة الالتزامات ولا يسعى إلى عقلنة العالم وإخضاعه إلى الضرورات الأخلاقية تجاه الأفراد

«كنت قاعد من يومين باحسب
ليه ماتبقيش جنبى وفـ حلفى
خدت كام علبة دوا أعصاب
وانتى خدتى الليلة كام سيلفى؟»

اللعب هنا يعبر عن المعطيات الغريزية المحركة لسلوكيات اللاعب، ففى اللعب يمارس الشاعر حريته وينصرف عن الواقع المؤلم راصدًا إياه فى قوله:

«إزاى هاجيلك
وانا جيبى واقف صف مع عالم مانعنا
والفقر واقف بالساتور على راس شارعنا
ومانعنى أدوس فوق أرض أحلامى البعيدة»

ويمارس فعل ثنائية (الإحجام/ الإقدام) عن السياق الاجتماعى القامع، معبرًا عن انفتاحه على الخبرات فى قوله:

«الوحدة أكبر خدعة هاتعيشها فـ حياتك
أنا كل صبح باعدى قدام المراية
باستعرض العضلات واقول للجن باصى
واخرج لخلق الله ضعيف ومطاطى راسى»

ذلك أن اللعب كنشاط يتوفر فى ذاته على ما يعلله، وأنه فى غنى عن الخارج(١).

اتضحت فى قصائد الديوان مظاهر السخرية القائمة على خطاب الكشف، والتشخيص من خلال حضور صورة الغائب، الأب مثلًا فى قصيدة: مفتاح المكالمة +٢١٨، وإعادة من هُمشوا إلى المتن فى قصيدة: أصحاب الكهف، والنظرة التأملية إلى العالم باعتبارها سبيلًا للمعرفة فى قصيدة: منحوس أوى.

«زى اللى مش طايل حقوق ولا طال أونطه
زى اللى فاز ع الأهلى راح خسران فى طنطا»

وشغفه بالمغامرات، مع ملاحظة أن اللعب من زاوية المغامرة بعيدًا عن كل تمثل قيمى فى قصيدة «بلياردو».

«سيبتينى لوحدى فـ نص السكة نزلتى معاهم
ورميتى التقل عليا ازاى ومشيتى خفيفة
الدنيا بتشبه جيم بلياردوا ولعبة سخيفة»

اللعب فى ديوان «يَك» ضرورة نفسية، وكأن الشاعر يقول لنا إن ماهية الوجود هى اللعب حيث الإقرار بحتمية السخرية من القبح،



واللامبالاة، ونفى الإحساس بالاغتراب الذى يقتضى التحرر الجزئى من الجدية، فوجود اللاعب الذى يتسم بروح المغامرة شرط إمكان اللعب، كما أن اقتران اللعب بالسخرية ضمن السياق اللعبى يعنى البعد عن الضوابط العقلانية، يدفعنا ذلك لملاحظة قوة الشاعر «اللاعب» النفسية التى تنقسم فى القصائد إلى: «إدراك الكليات بالعقل» فى قصيدة: التخشيبة، وقصيدة: خرافى، وقصيدة: مفتاح المكالمة +٢١٨، وقصيدة: كارو.

و«إدراك الجزئيات الظاهرة بالحواس» فى قصيدة: أصحاب الكهف، وقصيدة: فزاعات و«إدراك الجزئيات الخفية» من خلال الحس الإنسانى المشترك، والخيال، والوهم فى قصيدة: سلاح التلميذ، وقصيدة: يوتيوب، وقصيدة: البيت الأبيض.

لنكتشف «يَك» المفرد الذى يسعى إلى الاتزان النفسى، والتخلص من فائض طاقاته بالتحكم فيها أحيانًا، وباللامبالاة الساخرة أحيان أخرى؛ لتأمين مقومات وجوده الاجتماعى، يأخذنا ذلك إلى الصورة الشعرية وخصوصيتها التى يتميز بها الشاعر عبد الله محمد عن غيره؛ لأنها ربما ترتبط بأسلوبيته النفسية، وقدرته على الخلق، ورصد تجربته الذاتية أو تجارب الآخرين متجاوزًا للمألوف، فالصورة الشعرية هى المرآة التى تعكس الخصوصية والوجه الإبداعى، وتحمل سمات المرحلة الشعرية التى يعد الشاعر جزءًا منها(٢).

اللعب له وظيفته النفسية «التعويضية» اتضح ذلك من خلال «الصورة الدرامية» فى علاقتها بالمشترك الإنسانى؛ لأنها مجسدة لحال «الصراع الخارجى» بين «الذات» و«الآخر» من جهة، وبين «الذات» و«ذاتها» فى مواجهة عبثية العالم من جهة أخرى.

هنا يظهر دور السياق فى كشف المعانى المتولدة عن «الصراع»، فالتناقضات هى التى تحكم الواقع الذى يعبر عنه الديوان، وصور: عبد الله محمد الدرامية اعتمدت على حركية الشخصيات داخل المكان، والتى يمكننا أيضًا متابعتها زمنيًا، بالتالى كانت المشهدية واللغة التى اعتمدت فى جانب كبير منها على الحوار الخارجى مع الآخر «الديالوج» والحوار الداخلى الذهنى «المونولوج»، أضف إلى ذلك الصورة التى رسمها الشاعر «اللاعب» للآخر فى مقابل صورته التى تمثل المشترك الإنسانى الذى يؤمن به ويتحرك من خلاله، أدى ذلك إلى سيادة «لعبة المفارقة» التى من إحدى دلالاتها السخرية من عبثية الواقع، ومحاولة اخفاء المعنى من خلال التلاعب اللفظى

«فى قطر طلخا/ القاهرة
البيعة تخسر إلا لو بياع كلام
تضمن تفوز»

ولأن التفكير الدرامى لا يسير فى اتجاه واحد، إنما يأخذ دائمًا فى الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وكل ظاهر وراءه باطن(٣)، كانت الغلبة للأفعال المضارعة فى قصائد الديوان، منأجل اعطاء معنى الاستمرارية للأحداث والتجدد لانفعالات الشاعر، لاغرابة فى ذلك؛ لأن الصور الدرامية لا بد لها من قوة الانفعال، والحدث الذى وقع بالفعل فى الحقيقة، أو الذى تخيل الشاعر وقوعه، فنلاحظ أن لعبة المفارقة الدرامية بين الخير والشر جاءت على مستوى ثنائية (الذات/ الآخر)، وجاءت من خلال فكرة «الصراع»، وما ينتجه من تعددية الرؤى على مستوى ثنائية (الذات/ المكان) من أجل إنتاج المعنى الإيحائى الذى يدركه المتلقى عبر تتبع السياق النصى فى كل قصيدة.

الهوامش:

١. Gilbert, Boss, «Jeu et philosophie», Revue de Metaphysique et de Morale, N4. Oct- Dec 1979. P505.

٢. **بشرى موسى صالح (١٩٩٤)، «الصورة الشعرية فى النقد الحديث»، المركز الثقافى العربى، بيروت، ص٧٣.**

٣. **عز الدين إسماعيل (د.ت)، «الشعر العربى المعاصر»، دار الثقافة، بيروت، ص٢٧٩.**

شريف حتيتة؛ ذلك الناقد الشاب الواعى يعد نموذجًا مهمًا لجيل شباب النقاد الواعد بمستقبل نقدى يستكمل ما نسجه جيل الرواد من النقاد الذين سطروا بأقلامهم النظريات النقدية المقدرة. حصل شريف حتيتة على جائزة الدولة التشجيعية فرع الدراسات النقدية عن كتابه «الرواية العربية الرائجة.. متابعة نقدية»، وهذا الكتاب الذى يقع فى ١٣٢ صفحة من القطع المتوسط يناقش قضية مهمة جدًا، وهى قضية «الرواية الأكثر رواجًا أو الأكثر مبيعًا».

الرواية العربية الرائجة

إشكالية الظاهرة والمتابعة

مصطفى القزاز

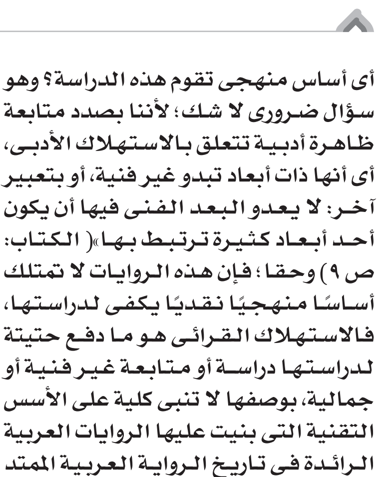
تلك القضية تثير فى أذهاننا مجموعة من التساؤلات، منها: «هل القيمة الفنية أم التسويق أم الفكر ما يجعل الرويات تروج أو تكون أكثر مبيعًا؟»، و«هل هناك تيمات أو تقنيات كتابية مميزة تشترك فيها تلك الروايات؟»، و«هل ينتصر القارئ للتشويق والإثارة اللذين يحدثهما فعل قراءة تلك الروايات أم ينتصر لشىء آخر رآه فيها؟»، و«كيف تلقى النقد الأدبى هذه الظاهرة، وهل مثلت تحديًا أمامه؟». كل هذه الأسئلة يحاول شريف حتيتة الإجابة عنها فى كتابه عبر صياغة نقدية منضبطة تجعل متلقى هذا الكتاب إذا بدأ فى قراءته لا يتركه حتى ينتهى منه

يسرد حتيتة فى مقدمة كتابه كيف اهتم بظاهرة الرواية الرائجة، وذلك من خلال حديث طلابه -وهو يُدرِّس النقد الأدبى والبلاغة فى كلية دار العلوم جامعة القاهرة- حول ما يقرؤون من الروايات، وقد تتبع فى هذا الكتاب حضور ظاهرة «الأكثر رواجًا» على الصعيد النقدى من خلال سياق نشأتها فى البيئة الأدبية العربية، ويجيب على واحد من التساؤلات التى أثارها عنوان الكتاب، وهو «الأساس المنهجى الذى تقوم عليه هذه الدراسة»، قائلا: «على أى أساس منهجى تقوم هذه الدراسة؟ وهو سؤال ضرورى لا شك؛ لأننا بصدد متابعة ظاهرة أدبية تتعلق بالاستهلاك الأدبى، أى أنها ذات أبعاد تبدو غير فنية، أو بتعبير آخر: لا يعدو البعد الفنى فيها أن يكون أحد أبعاد كثيرة ترتبط بها»(الكتاب: ص ٩) وحقا؛ فإن هذه الروايات لا تمتلك أساسًا منهجيًا نقديًا يكفى لدراستها، فالاستهلاك القرائى هو ما دفع حتيتة لدراستها دراسة أو متابعة غير فنية أو جمالية، بوصفها لا تنبى كلية على الأسس التقنية التى بنيت عليها الروايات العربية الرائدة فى تاريخ الرواية العربية الممتد منذ أول رواية عربية مكتملة الأركان، وهى رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل.



د. شريف حتيتة

يقع الكتاب فى ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة، وبخلاف المقدمة التى يطرح فيها الكاتب كيفية تعرفه على هذه الروايات التى تابعها فى كتابه؛ فإنه يعنون كل فصل بعنوان يحمل دلالات شائكة، والفصل الأول جاء عنوانه بـ«الظاهرة والتلقى النقدى»، وفيه ينشغل بعدة أفكار تعد مفاتيح مهمة دخل عبرها إلى عالم «الأكثر رواجًا». يناقش تلك الظاهرة التى عرفتها الروايات الغربية منذ القرن التاسع عشر عبر روايات السير وولتر سكوت، كما كانت حاضرة أيضًا حديثًا فى «شفرة دافنشى» لدان براون، وسلسلة «هارى بوتر» المشهورة، ويرى حتيتة



كتب

يجيب الكتاب نقديًا عن أسئلة الرواج والاستهلاك الأدبي ويسعى لضبط الممارسات النقدية لدراسة الأكثر مبيعًا

عدم إمكانية تحديد تاريخ دقيق لنشأة هذه الظاهرة؛ لأن فكرة الرواج قد تعود إلى الأعمال الأدبية الكلاسيكية ذات الطابع الشعبي، مثل: ألف ليلة وليلة والموشحات الأندلسية، ثم يحدد تاريخًا تقريبيًا، وهو تاريخ صدور رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، سنة ١٩٩٣، سائقًا مجموعة من الآراء التي بني عليها اعتقاده هذا، مثل رأيي «محمد برادة، وتيتز روكي» في هذا السياق، مرورًا بما قدمه جابر عصفور في مقالته «الرواية الرائجة والقيمة/ الحياة اللندنية/ فبراير ٢٠١٠»، وغير تلك الآراء لنقاد ناقشوا تلك الظاهرة في كتابتهم أو تعليقاتهم النقدية حولها. وربما ما يقدمه شريف حتيتة في هذا الكتاب يندرج –على الرغم من عدم تصريحه- تحت السيسو ثقافية، وذلك؛ لأنه يحلل ظاهرة الأكثر رواجًا مركزًا على جذورها في السياق الثقافي والاجتماعي العربي، عارضًا ومناقشًا ومختلفًا أحيانًا مع آراء جملة من النقاد المعتبرين على المستويين العربي والعالمي.

يضبط الكاتب مفهوم الرواية الرائجة أو الأكثر مبيعًا، مستعينًا بتعريف الصحافي الألماني كريستوفر دريهر الذي يرى أن الأكثر مبيعًا هو «الكتاب الذي بيع منه أكثر عدد من النسخ الأسبوع الماضي، أي أنها مسألة حسابية سلهلة أو قضية تتعلق بالكمية»(الكتاب: ص ٣٧)، وعلى الرغم من بساطة تعريف «دريهر» للأكثر رواجًا؛ فإن شريف حتيتة يرى أن ضبط المصطلح شديد الصعوبة؛ نظرًا للممارسات التضليلية وتزييف قوائم الطبعات في سوق النشر من ناحية، وأن تحديد قوائم الأكثر مبيعًا عملية معقدة وغير معيارية من ناحية أخرى، ويعزى حتيتة مصطلح الرواية الرائجة في المقاربات النقدية العربية إلى جابر عصفور ومحاوراته مع «روجر آلن» على هامش أحد المؤتمرات في الدار البيضاء بالمغرب، وكان مفاد المحاورة حول هذا المصطلح أن الرواية الرائجة «تتضمن الذيوع الجماهيري، ومعنى الأكثر مبيعًا على السواء»(الكتاب: ص٣٩).

إن الرواية الرائجة تُقرأ أو تقارب نقديًا من خلال قراءة الأنساق الاجتماعية والثقافية



التي تحيط بها، ويرى حتيتة أن تلك النصوص تصنع أو تنتج سياقاتها الملائمة للقراءة، سواء كانت اجتماعية أو ثقافية، وذلك بفرضية أن الأدب انعكاس للمجتمع، كما أنه يعد مؤثرا حقيقيًا في المجتمعات التي تنتج فيها، وبالنظر لما قدمه حتيتة في كتابه؛ فإنه يعرض مجموعة من آراء النقاد المعاصرين المتقدمين الذين يرون ضرورة قراءة الأعمال الرائجة من وجهة نظر جمالية، وأنه لا سبيل لقراءة تلك الأعمال دون الالتفات إلى حضورها الجمالي، مع عدم إغفال كون تلك الأعمال تحمل إسقاطًا مباشرًا على المرجعيات الاجتماعية لمصطلح «الرواية الرائجة»، ذلك لأن المجتمع هو الوسيط الذي يستوعب هذا المنتج، وإلا؛ فستكون قراءة تلك الأعمال قراءة قاصرة، وفي سبيل هذا يرى حتيتة أنه ينبغي التوقف عند معطيات الوسائط الرقمية التي تمثل عاملا مهما من عوامل رواجها، وهي مُعول رئيسي في البرهنة على الرواج أو الاستهلاك الأدبي أو القرائي.

يأتي الفصل الثاني لدراسة اللغة بوصفها مدخلا لقراءة النص الرائج، وفيه تُتناول أربعة أعمال هي روايات: «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي ١٩٩٣، و«القوقعة» لمصطفى خليفة ٢٠٠٨، و«أحببتك أكثر مما ينبغي» لأثير النشمي ٢٠٠٩، و«موسم صيد الغزلان» لأحمد مراد ٢٠١٧، ونلحظ تنوع النماج اللغوية العربية المدروسة، فمستغانمي تمثل المغرب العربي، وخليفة يمثل الشام، والنشمي تمثل الخيلج، ومراد يمثل مصر، كما أنها جميعها تنبني على تقنيات متنوعة أو متباينة، وتراكيبها اللغوية مختلفة جماليًا، ودلاليا، التي توزعت بين اللغة الشعرية والهجين اللغوي واللغة الفضائحية، وشكلت جميعها مداخل ميزت القراءة أو المتابعة النقدية.

أما الفصل الثالث والأخير؛ فقد عنونه الكاتب بـ«من سلطة الإبداع إلى سلطة التلقي»، وفيه تُدرس أربع روايات أيضًا، هي روايات: «يوتوبيا» لأحمد خالد توفيق ٢٠٠٨، و«الفيل الأزرق» لأحمد مراد ٢٠١٢، و«إنستا – حياة» لأحمد صادق ٢٠١٥، و«اغتصاب ولكن تحت سقف واحد» لدعاء عبد الرحمن ٢٠١٥، ونلحظ أن الروايات الأربعة لكتاب مصريين، على عكس التنوع في النماذج المدروسة في الفصل الثاني من ناحية البلدان أو الأقطار، وتُتناول تلك الرواية من خلال التلقي في الأوساط الاستهلاكية، والتقنيات، والمناصات النثرية كالعنوان والحاشية؛ تلك التي تحقق التشويق والإثارة لدى المتلقي، ولما تحدثه هذه العتبات من إثارة الغريزة القرائية لدى المستهلك، كما يتعرض هذا الفصل إلى جماليات النص الروائي الرائج وأثره في الاستهلاك الأدبي. يعقب هذا الفصل خاتمة يرى فيها أنه ليست هناك أدوات كافية لقراءة ظاهرة الرواية الرئجة، وأنه في طريقه لمقاربة تلك النماذج التي درسها وجد أنها تبقى كغيرها من النصوص القابلة للفحص والمتابعة النقدية لاحتوائها على قيم جمالية وبنى داخلية لا يمكن استبعادها، وأن النقد قادر على مواجهة التحديات الإبداعية القادمة لا محالة.

هذا الكتاب يمثل قيمة كبيرة على مستويات عدة، فهو يدرس ظاهرة حقيقة قائمة لا يمكن إغفالها من ناحية، كما أنه يسعى لتأطير المصطلح عبر ممارسة ذهنية واعية تعي ما تقوم به، وهو متنوع من ناحية الأعمال المدروسة من أقطار ومجموعات لغوية عربية مختلفة؛ لتلك الأسباب وغيرها، فإننا نؤكد على قيمته في سبيل تحديث الخطاب النقدي الجاد الذي يحتاج إلى كل قلم يؤسس للجديد مستعينًا بما صاغه المتقدمون من النقاد.

ينفتح هذا العنوان «جدلية السؤال وقضايا التأسيس» على مستويين: طرح التساؤلات التى قد تبدو جدلية، والوقوف أمام القضايا المؤسسة لهذه التساؤلات المطروحة سلفًا وخصائصها داخل هذا الكتاب «الرهان الصهيونى وتحطيم الأساطير.. دراسات فى الأدب العبرى الحديث»، لنهلة راحيل؛ حيث يثير كل مستوى على حدة جدلًا، سواء فى الدراسات الإنسانية عامة والفكر الفلسفى أو فى الدرس النقدى الحديث والمعاصر، وفى مساءلة هذا الجدل أو ذاك للتحولات الحاصلة فى حركة المفاهيم.

جدلية السؤال وقضايا التأسيس

مقاربة شارحة فى كتاب «الرهان الصهيونى وتحطيم الأساطير»

د. محمد صلاح زيد

الكتاب حاز جائزة الدولة التشجيعةفرع النقد، وهو منشور فى طبعة أولى ضمن منشورات دار «خطوط وظلال» للنشر والتوزيع بالأردن، هذا العام ٢٠٢٢م، ويقع فى ٤٥٠ صفحة من القطع المتوسط.

مساءلة المفاهيم:

يقف الكتاب أمام فرضية أولى تسم الأدب العبرى الحديث بأنواعه (الشعر - القص - المسرح) بسمة الانفتاح والتأثر بالآداب الغربية الأوربية، سواء مع بدايات ظهوره فى شرق أوربا وغربها، أو بعد انتقال مركزه الرئيس إلى فلسطين التاريخية فى مرحلة الهجرات. وترجع الكاتبة السبب فى ذلك -بحسب قولها- إلى ارتباط أدبائه -بطبيعة الحال- بالتقاليد الأدبية الأوربية، التى نشأوا فى ظلها وتأثروا بمساراتها قبل تعاقب الموجات اليهودية إلى فلسطين من ناحية، وإلى تبنى اتجاهات الثقافة الغربية/ الأوربية كخطاب مركزى مؤسساتى فى الفترة التالية لتأسيس دولتهم من ناحية أخرى. كذلك تؤكد الكاتبة على أن الأدب العبرى كان له تأثيره الملحوظ ودوره الفعال فى تجسيد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للجماعات اليهودية فى أوربا، ومن ثم استغلالها كأحد المبررات الدعائية للحركة الصهيونية وطرح إقامة الدولة كمخرج وحيد لما يسمى بالمشكلة اليهودية آنذاك.


د. نهلة راحيل

ثم تنتقل الكاتبة إلى ما أسمته «مرحلة تطور اتجاهات الأدب العبرى الحديث»، والذى بدأ -بحسب قولها-مع بروز التيار النقدى/ التفكيكى ضمن موضوعاته، والذى رأى أن وجود دولة «إسرائيل» لم يكن حلًا لمشاكل الجماعات اليهودية كلها، وبالأخص فى ظل فرض الهيمنة الصهيونية الأوربية على الأنظمة الاجتماعية والثقافية بالمجتمع، وتهميشها للآخر -اليهودى الشرقى أو اليهودى الأسود أو العربى الفلسطينى- ومحاولات صهره المستمرة داخل ثقافة غربية مختلفة عنه بدعوى الحفاظ على وحدة النسيج القومى الجمعى للدولة. هنا تجيب الكاتبة عن تساؤلات مطروحة فى وعيها لقضايا تأسيسية قام عليها الكتاب، نفترضها فى صيغة تقاربية وشارحة: ما الاتجاهات البحثية التى تطورت الدراسات الأدبية العبرية من خلالها؟ هل كان ثمة وعى خاص بحركة النقد الأدبى لديها؟ ما محاور المراجعة النقدية للخطاب الأدبى العبرى بالآونة الأخيرة؟

ترى الكاتبة أنه انطلاقًا من هذا التيار النقدى الداحض للمسلمات؛ كان تطور الدراسات الأدبية العبرية فى اتجاهات بحثية مختلفة تعيد قراءة الواقع المجتمعى، وتنتج تفسيرًا جديدًا لخطابه الثقافى الذى تأسس خلال عقود ماضية؛ مما أدى إلى بروز مظاهر التجديد بهذه الاتجاهات، والتى لم تمس النتاج الأدبى فحسب، بل أنتجت كذلك وعيًا خاصًا بحركة النقد الأدبى الذى يسعى إلى إلقاء الضوء على ما يتوارى خلف النص الإبداعى من أنسق مضمرة كاشفة لمسيرة المجتمع الإسرائيلى.

وبالوقوف أمام استقراء أهم مسارات الاتجاهات البحثية فى الأدب العبرى الحديث، يتكشف لنا أنه يمكن أن تتمحور المراجعة النقدية للخطاب الأدبى العبرى -بالآونة الأخيرة- بحسب قولها فى بعض المحاور، هى:

أولًا: «دراسات الجندر»: وهو فرع بحثى



يثير جدل السؤال والإجابة حول الأدب العبرى وتقنيات تشكله

يتضمن الدراسات النسوية والجندرية التى ترعاها المؤسسات الأكاديمية المتخصصة أو تتبناها الخطابات النقدية على تنوعها.

ثانيًا: «دراسات ما بعد الكولونيالية»: وهى الدراسات التى تهتم بتغطية كل ثقافة تأثرت بعملية التوسع والسيطرة وبسط النفوذ والسلطة بالقوة العسكرية الصارمة، تحت ما يسمى بـ«الإمبريالية» من وقت الاستعمار وحتى الآن. وبهذا المعنى يمكن القول بأنه مصطلح معنى بالعالم كما كان موجودًا أثناء فترة الهيمنة الأوربية وبعدها، وبتأثيرات تلك الفترة فى الآداب المعاصرة.

ثالثًا: «دراسات النازية»: وهو اتجاه بحثى بارز فى المجتمع الإسرائيلى، يعتمد على نقاش الدروس المستفادة من أحداث النازية، والتى تستخدم كتبرير للمطالبة بسيادة وسيطرة اليهود على فلسطين، وإعادة تفسير السلوكيات الصهيونية تجاه يهود أوربا فى فترة أحداث النازية وما قبلها. سواء من خلال تحليل الأدبيات العبرية المختلفة التى رصدت تفاصيل تلك الأحداث وحاولت تجسيد سلوك الجماعات اليهودية خلالها ونقل التجربة إلى وعى القارئ الإسرائيلى الحالى، أو من خلال القراءة التفسيرية لأحداث التاريخ الماضية وربطها بالسياق الأوربى الاستعمارى الذى وقعت داخله.

رابعًا: «دراسات الاستشراق»: وهى تلك الدراسات التى تجعل من الشرق هدفًا للدرس، وفقًا لأهداف متباينة ما بين أهداف دينية، وأخرى اقتصادية، وثالثة سياسية، -بحسب تقسيم إدوارد سعيد-، وهى كذلك تلك الطريقة العلمية المنظمة التى استطاعت عن طريقها الثقافة الغربية أن تتدبر الشرق وتعيد إنتاجه عبر خطاب تعبوى يخدم السياسات الاستعمارية ورغبتها فى السيطرة على الشرق. كانت هذه أبرز التساؤلات التى طرحت حول القضايا التأسيسية للكتاب كما أرادت الكاتبة، ولقد جاءت المحاورة العلمية لهذه القضايا عبر تساؤلات افتراضية تبدو منطقية، وتبحث فيما ورائها من فرضيات علمية.

قضايا التأسيس:

وبمحاورة فصول الكتاب الخمسة التى تطرح تساؤلات فكرية وقضايا تأسيسية مختلفة تخص المرأة والتراث والصهيونية والصراع والحروب، وغيرها من القضايا، عبر نصوص



أدبية متنوعة كالرواية والقصة القصيرة ورواية الرسائل، يقف الفصل الأول بعنوان: «جماليات التشكيل الزمكانى فى رواية «رسائل من رحلة متخيلة» لـ «ليئة جولدبرج».. قراءة نقدية فى بنية النص الروائى»، ويحاول تفكيك المقولات التى سعت الصهيونية إلى ترسيخها فى خيالات المهاجرين اليهود.

أما الفصل الثانى، الذى عنوانه: «الغواية بين ليليت والنداهة.. دراسة مقارنة فى قصتى: «ليليت» و«النداهة»، فإنه يتناول سبل استثمار الكاتب أيًا كان انتماؤه للخطاب الأسطورى فى نقد الواقع الاجتماعى الذى يعاصره، وكذلك التنبؤ بالمستقبل المتوقع إذا تغير.

وفى الفصل الثالث، بعنوان: «الجولم بين التراث الشعبى والتمثل الأدبى.. دراسة فى رواية «الجولم» لـ«يتسحاق بن مردخاى» عرض استلهام المبدع للشخصية الأسطورية داخل نصه الروائى من أجل إنتاج دلالة جديدة لها، تتصل بالواقع الحاضر الذى يجسده، ويتناول استتار الكاتب خلف الأسطورة بهدف نقد السلطة السياسية، ورفض ممارسات أجهزتها القمعية داخل الجيش، وإدارته الوحشية للحروب.

أما الفصل الرابع، بعنوان: «سرد الضحية.. دراسة مقارنة فى قصتى «تمزيق» و«ألعاب نارية»، فإنه يتطرق إلى وقوع المرأة اليهودية ذات الأصول العربية ضحية للهيمنة الذكورية، وللإقصاء العنصرى.

وأخيرًا يأتى الفصل الخامس، بعنوان: مسرحة الرواية.. دراسة نقدية فى رواية «عائد إلى حيفا» لـ «غسان كنفاني» ومسرحية «العودة إلى حيفا» لـ «بوعز جاؤون» ليتناول إجراءات تحويل العمل الروائى القائم على السرد إلى نص مسرحى قابل للعرض.

ختامًا تقف الكاتبة فى كتابها أمام تلك التطورات والتغيرات الاجتماعية والأدبية التى حدثت فى المجتمعات الأوربية، وبدورها انعكست على الأدب العبرى الحديث، والذى جاءت موضوعاته وأنماطه تتماشى مع معايير الآداب الأوربية ومفاهيمه، بحسب قولها؛ لكنها لم تطرح التساؤلات المعمقة حول غياب ملامح الأدب العربى وتأثيره، خاصة فى ظل وجود جالية عربية كبيرة داخل المجتمع الإسرائيلى سواء من اليهود العرب المهاجرين، أو من أبناء عرب ٤٨، وأغلب الظن أن جالية عربية كبيرة كهذه داخل المجتمع الإسرائيلى، وعلى أراضى فلسطين التاريخية، لا بد أن لها تأثيراتها وانعكاساتها على المشهد الأدبى العبرى الحديث بشكل أو بآخر.. ربما لا يكون مؤثرًا بالشكل الكافى، لكنه موجود ولو بقدر قليل، وتجدر الإشارة هنا إلى الحاجة لإبراز هذا التأثير، وطرح التساؤلات العلمية والبحثية المعمقة حوله، للوقوف على خصائصه، وتطوراته، والانتهاء إلى مدى عملية التأثير والتأثر بينه وبين الأدب العبرى.

وأكدت الكاتبة على ارتباط المشهد الأدبى العبرى الحديث بمجمل حروب الصراع العربى الإسرائيلى، بحيث وجهت نتائج تلك الحروب الأدباء الإسرائيليين —على اختلاف توجهاتهم- نحو التعامل مع التغييرات التى أحدثتها تلك الحروب، فانعكست فى نصوصهم حالة التشكك فى القيم التى رسختها الصهيونية فى الوعى الجمعى اليهودى.

بناءً على السابق، تراوحت النتاجات الأدبية العبرية المعاصرة بين اتجاهين مركزيين، أولهما: يوجه جهوده نحو صناعة ولاءات جديدة للمشروع الصهيونى وتنمية قيم الشعور القومى والانتماء السياسى لدى اليهود بإسرائيل، وثانيهما: فينشغل بإعادة تفسير الفرضيات الأساسية التى تدور حول تاريخ اليهود فى أوربا وذاكرة أحداث النازى، والحركة الصهيونية وترويجها لتحرير اليهود وإنقاذهم بنقلهم إلى فلسطين، وكذلك انشطار الهوية داخل المجتمع الإسرائيلى بعد فشل سياسات الصهر فى خلق نسيج ثقافى/ اجتماعى موحد للمهاجرين اليهود القادمين من خلفيات ثقافية متعددة.



علاء خالد

شاعر وروائى

تلصص صنع الله إبراهيم

تركت فىَّ رواية «التلصص» لصنع الله إبراهيم أثرًا مختلفًا عن باقى رواياته. فى هذه الرواية هناك إزاحة لمجمل أساليبه المعتادة، سواء من ناحية اللغة المحايد التقريرية، أو الشكل التوثيقى، أو التناوب بين التوثيق والرواية، إلى مساحة جديدة تمامًا، بها حسية للغة، وللمشهد، ونفس واحد ممتد، تشعر معه أن الرواية كتلة واحدة، كائن حى دافئ، وربما السبب يعود أنها تتماس مع سيرته الذاتية، وسيرة القاهرة فى الأربعينيات.

أغلب الروايات التى كتبها صنع الله، تلمس بها الحس السياسى، ومحاولة الإحاطة بحدث كبير كحرب بيروت، أو بمفهوم سياسى كالاستعمار يتم تطويعه وإدخاله فى المتن الروائى، بالطبع يتم من خلال أشخاص من لحم ودم، ولكن أشعر بأن هناك حضورًا قويًا للجانب التوثيقى الذى يؤرخ لهذا الحدث، أو المفهوم، ربما يغطى أحيانًا على حياة أبطاله، أو يتحولوا أنفسهم إلى أداة، كأن الرواية بالنسبة له نوع من الشاهد التاريخى.

بعد انتهائى من قراءة الرواية، أحسست أنها كما تؤرخ لحياة أب تجاوز الستين، من وجهة نظر الابن؛ ابن التاسعة، فهى أيضًا تؤرخ لسيرة الظلام والحياة فى شوارع القاهرة فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية، وخروج الإنجليز من القاهرة. تلك الفترة المبهمة والقلقة فى تاريخ مصر؛ ولأن الرواية تروى من وجهة نظر الابن الذى لا يملك وضوحًا فى نظرته للأشياء، ولكنه يمتلك عينًا وأذنًا وذاكرة؛ لذا يتكئ حكيه على المشاهد العالقة بذاكرته، موزعة بين الحاضر والماضى. الحاضر الذى يعيشه مع أبيه، والماضى الذى يخص أمه، وذكرياته عن البيت القديم الذى كانت تسكنه العائلة الصغيرة، قبل أن تذهب الأم إلى مستشفى الأمراض العقلية، وهو الحدث الذى تشير له الرواية فى نهايتها؛ لتحتفظ بمفاجأة لصالح الحبكة الدرامية.

طوال الرواية هناك عدة رحلات يومية كاشفة؛ حيث يصحب الأب ابنه فى كل مشاويره الخاصة، فحياة الابن الصغير أصبحت معلقة بهذا الأب، ومن هنا يبدأ الابن ممارسة موهبة «التلصص» على أحاديث أبيه وأصدقائه؛ ليحكى لنا بعد ذلك حكاية هذا الأب. لا يقتصر «التلصص» على الإنصات فقط، بل على العين أيضًا، فالعالم مفتوح أمام هذا الطفل؛ ليتجول فيه بحرية وبدون أن يلحظه أحد؛ ليكتشف الأسرار التى تخص أبيه والعائلة والجيران. أى طفولة تلبس طاقية الإخفاء؛ لذا فأسرارها كثيرة، ولا يهم التفسير فى حينها؛ لأن الزمن سيمر، وسيأتى الوقت لتفسير كل المشاهدات والأسرار، وهو ما حدث فى هذه الرواية. نعم كتبت الرواية بعين الطفل، ولكنها عين الطفل الكبير الذى تجاوز طفولته.

«التلصص» فى الرواية هنا أداة مهمة للمعرفة، وبدونها كانت ستصبح حياة هذا الطفل غامضة. الرحلات الأخرى التى تقوم عليها الرواية هى رحلات الطفل إلى مدرسته، ولبيتهم القديم الملاصق للمدرسة، ورحلاته للتذكر لسيرة أمه قبل أن تذهب إلى المستشفى، وكلها يقوم بها بمفرده بعيدًا عن الأب .

تلك الغرفة التى يؤجرها الأب بصحبة ابنه، وطبعًا بعد ذهاب الزوجة إلى المستشفى، تشعر أنها غرفة فى فندق، الصحون والأطباق تحت السرير، حياة مؤقتة لن تستمر طويلًا بهذا الشكل. تشعر برائحة الموت تتسلل فى ثنايا علاقة الأب المسن بابنه ابن التاسعة. لا تحكى الرواية عن موت الأب، ولكن موته ووداعه وحنانه وحميميته، وضجره أحيانًا، لابنه، تشير لهذا الموت المتوقع، وخوفه من تركه وحيدًا فى هذا العالم.

داخل هذا العالم الصغير والكامل لا تغيب السعادة والمواساة، عندما يعود الأب مع ابنه ليلًا من إحدى رحلاتهما فى شوارع القاهرة، ويضع الأب «الكعك أبو سمسم» على السرير، ويتبادل وابنه غمس الكعك فى الماء المسكر، ويقول الأب فى النهاية «بيتنا أحسن مكان فى الدنيا».

الظلام الذى يسير فيه الأب مع ابنه، طوال الرواية فى شوارع القاهرة، وفى البيت ذى الإضاءة الخافتة، وأمام المحال التى يتجاذب فيها الحديث مع أصدقائه؛ هو القرين لموهبة التلصص التى لا تنشأ إلا وسط محيط غامض، ومبهم، وغير واضح، وعلى وشك التحول؛ لذا فهو ملىء ومشحون بالأسئلة والترقب. ربما هى الرواية، من روايات صنع الله، التى تنفرد بهذا الحس المشحون، بعاطفة ما، تجاه الذاكرة.

بهاء المرى أديب القضاة

اتجهت الأنظار مؤخرًا إلى المستشار بهاء المرى؛ رئيس محكمة جنايات المنصورة، ليس فقط لأنه كان قاضى قضية فتاة المنصورة نيرة أشرف، التى هزت وجدان المجتمع المصرى والعربى. ولكن؛ لأن كلمته فى المُحاكمة -والتى تابعها الملايين- كانت درسًا قويًا فى البلاغة، فلم يكن يعرف كثيرون أنه أيضًا أديب وشاعر، وأنه عاشق كبير للغة العربية، فهو ينظم كلماته التى يوجهها للمتهمين قبل صدور الحكم عليهم، ويصحح للمحامين أخطاءهم فى اللغة، التى يقعون فيها أثناء المرافعة.

والمستشار المرى من مواليد مركز كوم حمادة فى محافظة البحيرة، وكان يحاضر فى كلية الحقوق جامعة الإسكندرية من ٢٠٠٥ لـ ٢٠١٩. عمل وكيلاً للنائب العام فى أرياف مصر فى الثمانينيات، ومعاونًا للنيابة العامة فى منوف ثم مديرًا لها، كما عمل قاضيًا فى محكمة الإسكندرية الاستئنافية، ثم رئيسًا لنيابة الدخيلة، وغرب الإسكندرية، وكفر الشيخ الكلية، كما عمل مستشارًا فرئيسا لمحاكم الجنايات فى عدد من المحافظات.

له عدد من المؤلفات تتنوع بين القانون والأدب؛ ولأن ما يعنينا هو الشق الثانى، يقدم لنا الناقد شوقى بدر يوسف دراسة عن «بهاء المرى وتأملاته فى أسرار النفس البشرية»، مرتكزًا على مجموعته القصصية الأخيرة «برجولا».

القاص المستشار وتأملاته فى أسرار النفس البشرية

شوقى بدر يوسف

«إن الناس قد اخترعوا شتى ضروب اللهو والتسلية حتى يتجنبوا الخوف من الوحدة» بسكال

العلاقة بين الرجل والمرأة هى البُعد الإنسانى اللافت والسائد فى معظم قصص «برجولا»

ترتبط القصة القصيرة بحياة الإنسان من جوانبها الواقعية والفكرية والإنسانية كافة، كعلامة مهمة تسجل، وتحكى، وتسرد، وتثرثر عن الواقع، بقضاياه، وأزماته، وكل ما يرتبط بهمومه الحياتية من كافة الوجوه؛ لذا كان عنصر الأزمة، والدهشة، والإبهار لهذا النوع من الكتابة كافيًا لشيوعه، وانتشاره على نطاق واسع، فظهرت العديد من تياراته، ومدارسه المتفردة؛ حيث ظهر فى أفق الكتابة القصصية أنماط من الكتّاب بصموا إبداعاتهم فى هذا المجال ببصمة التفرد والتميز، فظهرت مدرسة جى دى موباسان فى فرنسا، وإدجار آلان بو فى أمريكا، وأنطون تشيكوف فى روسيا، وسومرست موم فى أنجلترا، وغيرهم من المدارس والتيارات التى كان لها تأثير كبير فى حياتنا الأدبية.

ولا شك أن البعد الإنسانى فى القصة القصيرة هو البعد المتوهج دائما فى بؤرة السرد القصصى الحكائى الذى يشير إلى تغلغله فى جنبات الحكاية أيا كانت، وهو يمثل عند كل الكتّاب دون استثناء الرؤية المختلقة، بحسب وجهة النظر والتبئير الذى يعوّل عليه الكاتب فى موضوع قصته، وقد أحتفى به معظم كتّاب القصة ؛لأنه يمثل المعادل الموضوعى الأمثل فى كل نص قصصى.

من هذا المنطلق نستطيع فى هذه القراءة لمجموعة «برجولا» للمستشار بهاء المرى أن نضع أيدينا على هذه التيمة المرتبطة بحياة الإنسان ومقدراته الذاتية، وبحياة الكاتب وما عايشه فى أحوال المهنة التى ارتبطت به ارتباطًا وثيقًا منذ تخرجه من كلية الحقوق والتحاقه بسلك القضاء، ومعايشته للبشر فى أدق دقائق حياتهم الإنسانية، وهى تيمة البعد الإنسانى المصاحب للجانب السردى بلغته وأحداثه، والملامح الإنسانية المتفجرة لشخوصه الذين استدعاهم الكاتب بمختلف أطيافهم؛ ليعوّل عليهم موضوعه القصصى فى هذه المجموعة.

صدر للمستشار بهاء المرى أربعة إصدارات هى على التوالى: «يوميات وكيل نيابة.. تأملات فى أسرار النفس وأحوال البشر» ٢٠١٥، «الذى طرح فيه الكثير من أسرار مهنة القضاء، جميعها مرتبط بما عايشه وتفاعل معه من أحداث ووقائع فى مجال عمله عندما كان وكيلا للنائب العام ثم قاضيا فى المحاكم الجنائية على وجه الخصوص، وهى كما يشير لها فى العنوان الرئيسى للإصدار الأول عبارة عن «تأملات فى أسرار النفس وأحوال البشر»، كذلك كان إصداره الثانى «يوميات قاض.. الواقع ساردا» ٢٠١٧ وهو عمل سردى تتفاعل فيه يومياته ومذكراته مع القضايا التى كان يدرسها ويحكم فيها حكمه الناجز، وهو فى هذا كله لم يهدف إلى إبراز جرم أو ترويع مشاعر قارئ كما يشير فى تذييل هذا الكتاب، إنما كانت غايته التأمل فى الفعل الإنسانى للبشر سواء ما فعلوه بأنفسهم أو ما فعلوه بغيرهم، كما صدر له أيضًا طرح آخر يختلف تمامًا من ناحية الشكل والمضمون فى كتابه «فيض الخاطر.. وجدانيات سردية» ٢٠١٨، وهو عبارة عن خواطر شاعرية تفيض بالعواطف والإحالات إلى النفس، اقتبس عنوانها من كتاب الرائد الكبير أحمد أمين، أطلقها كما يقول من نفس تاقت، وروح سمت، وقلب هام، ومشاعر صفت فكانت لحظات حب.. ألقت القبض عليها سطور هذا الكتاب، وقد صدرت هذه الإصدارات الثلاثة عن منشأة المعارف بالإسكندرية. ثم صدرت له أخيرًا مجموعة قصصية تحت عنوان «برجولا» ٢٠١٨.

تضم المجموعة سبعة عشر نصًا قصصيًا، تتأرجح نصوصها ما بين القصة القصيرة، والقصة القصيرة التقليدية. ولا شك أن هذه الإصدارات ترتبط جميعها بالبعد الإنسانى الكامن فى عقل وقلب الكاتب، كما أنه أيضًا رد فعل لما رآه أمامه وعايشه فى عمله القضائى؛ حيث سجل العديد من حكاياته فى يومياته ومذكراته ووجدانياته السردية السابق صدورها، وهى تيمة استقرت فى العديد من الأعمال القصصية والروائية التى كتبها من كانوا مرتبطين بالسلك القضائى ومهنة المحاماة فى الساحة السردية، وهم كثيرون، نذكر منهم على سبيل المثال: توفيق الحكيم صاحب «يوميات نائب فى الأرياف»، و«عدالة وفن»، و«عودة الروح»، وغيرها من الأعمال السردية والمسرحية التى كان للقضايا الإنسانية بصورة أو بأخرى ظلال وملامح فى معناها ومبناها فى أعماله، ومحمود كامل المحامى؛ رائد القصة الرومانسية فى مصر، وكتاباته القصصية التى اتسمت بالقضايا الاجتماعية، والخلل الذى كان يصيب علاقات الناس بعضهم البعض بسبب الضغوط النفسية والاجتماعية فى مصر، وكان القراء يتهافتون على أعمال هذا الكاتب عندما كان فى زمنه لشهرته التى كانت تفوق شهرة كل من نجيب



المستشار القاص بهاء المرى

محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعى، كذلك الكاتب محمد كامل حسن المحامى وأعماله السردية التى تحولت إلى مسلسلات إذاعية وتلفزيونية معروفة، كان لها صدى كبير فى نفوس القراء والمستمعين، والمستشار عزت نجم أحد قصاصى جيل ما قبل الألفية، وقصصه المستوحاه من مهنة القضاء، والتى ظهرت فى مجموعة «الياسمين يتفتح ليلا» الصادرة عن نادى القصة بالقاهرة، وغيرهم من الكتاب الكثيرين فى هذا المجال.

والمتتبع لإصدارات المستشار بهاء المرى يرى أن السرد الحكائى فى إصداراته الأربعة يخرج عن واقعه الذاتى الذى عاشه كوكيل للنائب العام، ثم كقاض ومستشار تتغلغل رؤيته الذاتية والإبداعية فى أعماق النفس البشرية. بحكم عمله فى ساحة القضاء لفترة طويلة، مرت عليه العديد من القضايا والأحوال والممارسات الإنسانية المختلفة، وتفاعل مع شخصيات عدة؛ بعضها شخصيات سيكوباتية معقدة، وبعضها شخصيات مغلوب على أمرها بفعل الواقع والزمن والسلطة. لقد عايش الشر بشتى ألوانه الميتافيزيقية، ذلك الذى هو مجرد تعبير عن النقص، والشر الطبيعى الذى يتمثل فى صورة الألم، والشر الخلقى الذى ينحصر فى الخطيئة، وكما يقول هو فى ذلك: «مشاعر عميقة استقرت فى نفسى، ومواقف كثيرة كم هزتنى، وجميعها التقيت بها إبان عملى كوكيل للنائب العام فى عدد من بقاع مصر، كنت ألتقى فيها بالمجرم والجريمة ليل نهار، وكان البحث عن الحقيقة وتقصى الدليل يغوص بى فى أغوار النفس وأحوال البشر، فرأيت من عجائبها ما لم أتخيله، وقابلت من غرائبها ما لم أتوقعه، فتأملت وتألمت، وتعمقت ووعيت وسخرت وضحكت ومن جماع هذا وذاك اهتزت مشاعرى واستقرت فى نفسى معان كثيرة أبى القلم إلا أن يسجلها». ومن ثم بدأت رحلة القلم مع المستشار المرى، ومع هذه المشاعر الفياضة التى واكبت عمله القضائى وكيلا للنيابة، وما كان يتعايش معه من قوانين وضحايا، وقاض قدر له أن يكون حكمًا فى الكثير من الأمور يحكم بين الناس بما وضح أمامه من أحداث ووقائع، نظرها جميعًا بعين إنسان يرقب إنسانًا من خلال أحداث جسام وضته لسبب أو لآخر بين براثن الاتهام.

وفى مجموعته القصصية «برجولا» ترك المستشار بهاء لنفسه العنان بعيدا عن البعد الذى احتفى به، والقائم فى كتاباته السردية المرتبطة بعالم القضاء والنيابة والوجدانيات؛ ليخوض فى سلسلة من الإشكاليات المتعلقة بالإنسان وواقع الحياة كما عايشها واحتفى بها فى هذه المجموعة القصصية، ولكنها هذه المرة بقلم الأديب وليس القاضى، وبرؤية الإنسان المفكر، وليس بسلطة الحكم فى مثل هذه الأمور.

ولعل هذه التجربة البعيدة كل البعد عن المنهج الخاص بموضوعات القضاء والنيابة والمحاكم والتحريات قد فتحت له آفاق التعامل مع النص القصصى، بعد أن امتلك أدوات الكتابة، ومع غلبة البعد الإنسانى المرتبط أحيانًا بالرومانسية ومثالية الحياة، وهى أعمال تختلف تمامًا مع ما طرحه فى «يومياته كوكيل للنائب العام»، أو كيوميات قاضٍ عبر أحداث عاشها المستشار المرى فى محكيات ومرويات لم يخامرها الخيال كما يحلو له أن يتحدث عنها.

وتستمد عتبة هذه المجموعة الأولى —وهى العنوان- مؤشرات تواجدها على غلاف المجموعة من القصة الرابعة الحاملة لنفس العنوان «برجولا»، وهى بحسب الكاتب تعريشة لبعض النباتات التى تواجدت فى بيت العائلة بالقرية، والتى استخدمها الكاتب كمحور رئيسى لبعد إنسانى مفتقد الآن؛ حيث كانت هذه البرجولا أو هذه التعريشة من المعالم الرئيسية للمكان الذى يشبه المتحف القديم فى الزمان الآنى فى نسيج القصة: «مثل متحف قديم، صار بيتهم الريفى العتيق وسط عمارات شاهقة، أحاطت به من كل جانب، كأن البيت أصبح وأمسى فوجدوه على شاطئ النيل فى الزمالك». (ص٢٣) وعلى الرغم من أن هذه التسمية للمجموعة جاءت تمهيدا دالا على البعد الإنسانى الذى تتضمنه نصوص المجموعة، وأن الرومانسية فى طبيعة هذا العنوان ليست عفوية على الرغم من أنها اسم جماد؛ لكنها تجسد رؤية خاصة بالنوستالجيا أو الحنين إلى الماضى، وهو ما عبر عنه الكاتب داخل نسيج النص الحامل لهذه المفردة العفوية «برجولا».

والقارئ لهذه المجموعة يجد أن العلاقة بين الرجل والمرأة هى البعد الإنسانى اللافت والسائد فى معظم قصص المجموعة، وهو ما بدا واضحا من إحدى العتبات

بهاء المري
مجموعة قصصية
برجولا
Pergola
2019

الرئيسية للمجموعة، وهو الإهداء الذى أهداه الكاتب إليها، بقوله، «إلى من حيرت قلبى غرابتها، وأجهدت أسرارها عقلى»؛ لذا كان البعد الإنسانى الأنثوى ربما يكون بعدًا متسيدًا للمجموعة جميعها إلا من بعض النصوص القليلة التى أخذت مسارًا آخر، ففى قصة «انتصار الحب» يبدو اللقاء الرومانسى المتفاعل مع أزمة المرأة الثرية التى أوشكت على الهلاك بعد أن أوضح لها الأطباء أنه لا أمل فى شفائها على الرغم من ثروتها، ولكن الأمل فى الحياة يجعلها تتحدى الأطباء وآراءهم فى حالتها: «تتحدى مرضها، تغادر قصرها وتقيم فى فندق بعيدًا عن أوجاعها، تنطلق صباحًا على الرغم من وهنها، تقصد المتنزهات، تلاعب الأطفال، ثم تعود منهكة إلى سكنها الجديد، وفى فراشها تزداد آلامها؛ فتتحايل عليها بالمسكنات، وفى بعض الأحيان بالأدوية المخدرة» (ص١٢). ويبعث لها الله بمن يساعدها فى محنتها متمثلة فى هذا الطبيب الشاب الذى أنقذها حينما حاولت تحدى الشباب فسقطت مغشيا عليها وسط ديسكو الشباب، ومن خلال هذا الطبيب الشاب تعود إليها الرغبة فى الحياة والعيش مرة أخرى، فى ظل أمل كانت تصبو إليه فى كل لحظة من حياتها، وبعد إنسانى اجتذبها كما يجتذب الضوء الفراشة.

وفى قصة «طريق آخر» تحاول المرأة أن تمد يد العون إلى حبيبها الشاعر الرومانسى بأن تجعله يواجه الحياة وتأزماتها بطريقة عملية واقعية، بعد أن كان مجاب الطلبات والتدليل له من أسرته منذ الصغر، حاولت هى أن تنقذه من نفسه بطريقتها، وأن تجعل منه رجلا آخر، أوهمته بطريقة عملية أنها تعرف رجلا غيره، واعدته وعندما رآها تجلس مع آخر، أحس أن كرامته قد جرحت وأن الجميع يجب أن يكونوا متوائمين مع الطريق الذى يسير فيه والذى تعوّد عليه سلفًا؛ طريق الرومانسية والشعر الذى يكتبه ويعتقد أنه هو عالمه الخاص، دونما حاجة إلى واقع جديد يحوّل حياته إلى الطريق الصحيح؛ لكنها واجهته بحالته: «كنت أمنحك فرصة لتستعيد طاقة الرجولة التى خنتها خمس سنوات، وأنا أنتظر منك فعلا، لم أجد سوى أوهامك الشعرية، مللتك ومللك لا مبالاتك. الذى كان معى هو ناشر، دعوته ليتعرف عليك ويبتاع ديوانك، لتقوى ولو لمرة واحدة على اتخاذ قرار، لقد أردت انتشالك من بئر ضعفك». (ص٢٠) المحاولة الرومانسية من المرأة لجذب هذا الشاب إلى حقيقة الحياة تبوء بالفشل، ومن ثم؛ فقد تركته وذهبت هى الأخرى إلى الطريق الآخر. وفى قصة «من جديد» تتماهى الرومانسية فى نهاية هذه القصة الواقعية من خلال المرأة التى ترفض الارتباط برجل تقدم لها، وشرح لها ظروفه بأنه أرمل وله طفلان، فرفضت عرضه، وفى المرة الأخيرة التى طلب مقابلتها، سألته: هل تحبها ؟. شرح لها مقدار حبه لها وأنه سوف يظل على حبها إلى الأبد، فما كان منها إلا أن وافقت على طلبه لمجرد أن تعيش لحظة الحب الخالدة عند هذا الرجل، وتعيد صياغة ما كان يعايشه مع زوجته الراحلة. وفى قصة «ظلت تنتظر» كانت هذه المرأة التى تعيش فى خواء قاتل، تحاورت مع جارها الشاب الذى حاول أن يستميلها ناحيته، حكت لها الخواء الذى تعيشه مع زوجها وكيف أنه يفضل عليها عمله، ويتركها فريسة للوحدة والعزلة التى خيمّت على حياتها، حكت له كل تفاصيل هذه العزلة التى تعيشها رغما عنها: «حاولت أن أثير لديه رجولة منسية فى زوايا تجارته ومخازنه ومشاريعه الاستثمارية، ولكنه لم يستطع أن يرصد نورًا يشع فى جسدى، ونيرانا تلتهم مشاعرى؛ وأنا أنتظر كزوجة، كأنثى لها متطلباتها». (ص٣٩) وتطور الحديث إلى عطف وشفقة حتى وصل إلى قبلة على الشفاه. استيقظت المرأة فى هذه اللحظة المفاجأة، وطلبت منه الانصراف، وبدأت ثورة نفسية داخلها تتنازعها بين الحقيقة والخيال، مشاعر متناقضة تعتمل داخل نفسها بين الشوق إلى الخطأ والرفض الداخلى لهذا الموضوع، كانت المعركة محتدمة وقاسية على نفسها وروحها وعقلها: «تنكفئ على نفسها، تلقى على داخلها نظرة، لتدرك كنه ما حدث وما يمكن أن يحدث، لم تهتد إلى شىء؛ هذا التناقض يعذبها، فتحت هاتفها، أرسلت لزوجها رسالة «أنا فى انتظارك». بهذه النهاية المفتوحة لهذه القصة تبدو المجموعة فى مجملها وكأنها تشتغل على بعض النصوص التى ينهى بها الكاتب نصوص بمثل هذه النهايات المفتوحة.

النهايات المفتوحة

فى بعض قصص المجموعة تبدو النهايات المفتوحة وكأنها أكثر إثارة للمتلقى ودفعا لفضوله؛ لمعرفة مآل هذه الأحداث المروية فى النص، وحثًا لمخيلة القارئ كى تنشط، ومن ثم تشارك فى صنع الأحداث بعد انتهاء قراءته النص القصصى. من هنا لجأ الكاتب فى بعض قصص المجموعة إلى هذه الخاصية لمشاركة المتلقى له فى تكملة النص ومحاولة المشاركة فيه. نجد ذلك فى قصة «الزوجة» حين شعر الراوى وهو يقف فى شارع سعد زغلول مع المرأة التى كانت تمثل حبه القديم بيد زوجته تنقر ظهره من الخلف، وتشعره بوجودها، وينتهى النص عند هذه الصورة، تاركًا الكاتب القارئ يتخيل ماذا سيكون مآل هذه النهاية. وفى قصة «نهاية عزاء» عندما تساءل الراوى عما يكتبه العم فى نهاية صوان العزاء، تاركًا القارئ أيضًا يتمثل ما سيحدث بعد هذه النهاية الفجائية للنص. وفى قصة «من جديد» حينما فاجأت المرأة الرجل الأرمل الذى طلب منها الزواج بموافقتها على الزواج منه بعد رفضها له أكثر من مرة، حينما استشعرت وفاءه لزوجته الراحلة وفاءً مطلقا. وكانت هذه النهاية غير المبررة ربما تركها الكاتب للمتلقى ليستشعر منها نوعًا جديدًا من المراوغة النسائية فى مثل هذه الأمور. والنهايات المفتوحة فى كل من قصص «أنوثة منسية»، «الزيارة انتهت»، وهكذا تسير الحياة فى نصوص قصص هذه المجموعة، ويعود سؤال البداية فى كل نص؛ ليطرح نفسه مرة أخرى من خلال العلاقات الإنسانية، والنسائية منها على وجه الخصوص، وهى العلاقات المتسيدة لقصص المجموعة برمتها، والتى تبدو وكأنها تهيمن على المجموعة جميعها؛ ليشير سؤال النهاية، والذى سبق أن أطلقه نجيب محفوظ فى قصته الشهيرة «زعبلاوى»، حينما فشل الباحث عن زعبلاوى فى العثور عليه على الرغم من أنه كان قاب قوسين من لقاؤه؛ ليطرح السؤال نفسه هنا، وفى قصص كثيرة، ربما يكون فى هذه المجموعة جزء كبير منها، وهو سؤال «وماذا بعد». سؤال سبق أن أطلقه نجيب محفوظ، وها نحن نستحضره فى الحديث عن النهايات المفتوحة لبعض قصص «برجولا» للمستشار بهاء البرى «وماذا بعد؟»؛ هذا السؤال ربما يفيد المتلقى حين ينتهى من كل قصة؛ ليطرحه على نفسه مرة أخرى، وماذا بعد؟ حيث ينطلق الإنسان من دوامات الحلم إلى حدود الغيبوبة التى يصحو منها على فقدان الشىء الذى كان يبحث عنه، والذى كان أقرب إليه، وقاب قوسين من العثور عليه. كذلك تتضمن المجموعة بعض القصص المحتفية بالنهاية المفاجئة أو غير المتوقعة، والتى كانت بعدًا سائدًا فى قصص الفرنسى جى دى موباسان كنموذج لمثل هذا النوع من الكتابة القصصية هى النهاية غير المتوقعة للنص القصصى، والتى ينهى بها الكاتب قصته على حين غفلة، تاركًا القارئ فى حيرة من أمره، وهى تقنية قصصية بامتياز، يحول فيها الكاتب النص إلى حركة دلالية، تاركًا القارئ كعنصر مؤول لهذه الحركة الفجائية الذى انتهى بها النص بنهاية غير متوقعة بالمرة، ونجدها على سبيل المثال فى قصة «برجولا» الحاملة لعنوان المجموعة كلها، حين سارت سيارة الشخصية المحورية للنص بعد هذه الصراع النفسى الداخلى العنيف بينه وبين الأجيال الجديدة جيل ما بعد «بروجولا»، التعريشة التى كانت فى يوم من الأيام يضرب بها المثل نحو المكان وأصحابه، الصراع الذى دار بينه وبين الجيل الحداثى الآنى الذى يعيش الواقع المادى بكل ما يحتويه من رؤى تحكمها المنفعة الخاصة وحب الذات والإثرة والمال: «يستمر البلدوزر فى الهدم، يضرب الجزء الشرقى من البيت، تتهاوى أشجار الكثمرونة والبونسيانا والليمون والرمان، يضرب العمود الذى يلتف حوله السلم الحلزونى الجانبى، تتهاوى الجدران وتندثر معها الذكريات، تتكوّم البرجولة أمام عينيه، تقعقع أخشابها بين الأحجار، يغطى عينيه سريعا بنظارته السوداء ليخفى عبرات خانته فانحدرت على وجنتيه، مبتعدا قبل أن تلمحه العيون. يستقل سيارته، يقودها وعيناه زائغتان، يبلغ جسر البحر، الفلاحون يجرون ويتصايحون.. سيارة عند خروجها من القرية لم تأخذ طريقها يمينا، بل استمرت فى خط مستقيم لتسقط فى مياه الرياح». (ص٣٢/٣٣)

تتغلغل رؤية بهاء المرى الذاتية والإبداعية فى أعماق النفس البشرية بحكم عمله فى ساحة القضاء لفترة طويلة

بهذه النهاية المأسوية نجد أن الصراع قد انتهى لصالح الجيل الجديد، صاحب المنفعة، بعد أن أنهى الجيل القديم؛ جيل برجولا دوره، ونهايته بهذه الطريقة غير المتوقعة فى هذه القصة، كذلك نجد هذه التيمة متواجدة أيضًا فى قصة «أمومة»؛ حيث تنتهى القصة بنهاية غير متوقعة، بعد أن أخذت القصة مسارًا تقليديًا عن أم خافت على ابنها من امرأة متصابية، فحاولت أن تبعدها عنه بطريقتها، ولكنها تسببت فى وفاتها، وحين تلمح الأم صورة ابنها مع هذه المرأة، وهو يحتضنها، يخبرها ابنها بأن هذه الصورة لأبن المرأة الذى يشبهه تمامًا والذى مات منذ عام. هكذا كانت المخاوف، وهى سلسلة متواجدة فى حياة الإنسان، تبدأ منذ الطفولة وحتى الموت؛ لذا كان الخوف هو القطب المهم من أقطاب الحياة الإنسانية، وأمام هذا القطب يوجد قطب آخر إيجابى، اعتاد علماء النفس أن يطلقوا عليه الشعور بالأمن والأمان، ولو قدر لأى موجود بشرى أن يعدم تمامًا كل إحساس بالأمن والطمأنينة، لكانت حياته نهبًا للمخاوف والمخاطر، ومثل هذه الحياة إن هى إلا الموت قبل الموت، وهو ما وجدنا ملامحه وظلاله فى مجموعة «برجولا» من خلال هذه المحكيات والمرويات التى تواجد بصورة أو بأخرى للتعبير عن هذه التيمة الرئيسية المتواجدة داخل نصوص هذه المجموعة.

وعلى الرغم من أن مجموعة «برجولا» هى المجموعة القصصية الأولى للكاتب بعد ثلاثة إصدارات لها خصوصية الوظيفة والذات، إلا أن امتلاك الكاتب لأدوات السرد من خلال تجاربه السابقة فى كتابة يومياته ووجدانياته، جعلت هذه المجموعة تشى بما تراه، وأن مشاعر القصة -إن صح هذا التعبير- والبعد الإنسانى المتواتر فى كل نص من نصوصها قد جاء من انعكاسات كتابه فيض الخاطر، وجدانيات سردية، على هذه المجموعة ما جعل مضامينها وموضوعاتها جميعها تتداعى من خلال تيمة هذا البعد الإنسانى الذى احتفى به الكاتب فى كل إصداراته السابقة، سواء أكانت معبرة عن أعباء الوظيفة أو كانت مستمدة من وجدانياته الذاتية، لذا؛ فإننا نعتبر هذه المجموعة القصصية بداية لا نهاية نستطيع منها أن نرى عوالم قصصية وروائية أخرى فى هذه المسيرة الإبداعية للكاتب فى الأيام القادمة.

كانت الفلسفة قبل هيجل خاضعة لمبدأ عدم التناقض، وهو مبدأ دأبت عليه الفلسفة منذ أرسطو إلى كانط، فلا يصح أن نقول إن الشمس تشرق ولا تشرق فى نفس الوقت.
لكن جاء هيجل ليؤكد التناقض فى عالم الظواهر، وانعكاس هذا التناقض على الفكر فى عملية جدلية؛ لتنتج لنا مركبًا جديدًا تنصهر فيه التناقضات وتتوحد فى شمولية، وهكذا تستمر هذه العملية الديالكتيكية لتشمل كل جوانب الحياة من سياسة وتاريخ ودين وفن.

التناغم الإيقاعى فى فلسفة



هيجل

من المجرد إلى ظاهريات الفكر

أوس حسن

> ليست فلسفة مكثفة من التجريدات، وإنما فلسفة تنطبق على الأشياء العينية فى الواقع والحياة

كان هيجل ثالث أقطاب الفلسفة الألمانية المثالية التى ظهرت كرد فعل لمشروع إيمانويل كانط فى نقد العقل الخالص، والتى كانت ممثلة بفيشته وشيلنج، وتتخذ المثالية الألمانية من العقل مركزًا لإدراك الأشياء فى العالم الخارجى، وتكون خواص هذه الأشياء مظهرًا من مظاهر العقل، وليست خصائص وصفات للشىء المراد إدراكه فى الخارج.

إن النسق الفلسفى الهيجلى هو نسق محكم البنيان وله هندسة متينة، لا تقبل الجزئيات دون النظر إلى الكل ككل متناغم فى وحدة إيقاعية لا يعتورها النشاز أو الخطأ.

فمن خلال المثالية الذاتية عند فيخته التى تعتبر أن (الأنا) هو مصدر المعرفة المطلقة بوصفها وسيلة للوعى الأصيل، وتكون هذه الأنا منفردة ومنفصلة وتجرى بداخلها كل عمليات الوعى ومقولات الوجود، إلى فلسفة الهوية عند شيلنج التى تقوم بالوحدة المطلقة بين الذاتى والموضوعى؛ سيقوم هيجل بصياغة فلسفية مركبة بين هذين المفهومين مع تجديده لبعض المفاهيم القديمة، ليرسم لنا فسيفساء معقدة ودقيقة ستكون مفتاحًا لمعرفة الوجود وصيرورة تطور الفكر منذ نشأته الأولى.

لقد رفض هيجل فكرة كانط عن العالم النومينى الذى لا يمكن أن يدرك بالحواس البشرية، وجعل هذا العالم متضمنًا ومشاركًا فى عوالم الظواهر.

فالفلسفة الهيجلية هى رفض لكل علو، فلا يمكن بطبيعة الحال أن يقبل هيجل الشىء فى ذاته، والذى اعتبره امتدادًا للتوكيدية أو الدوجماطيقية، فالحقيقة فى نظره لا يمكن أن تكون مزدوجة، ولا يمكن أن تكون ذات وجهين بدون أى أتصال بين تلك الأوجه.

فيستبدل هيجل مفهوم النومين عند كانط بالمطلق الذى لا يوجد بصورة ذهنية ولا يعلو على التجربة، فالفلسفة الهيجلية هى رفض لكل علو، ولكل شىء مفارق عن عالمنا.

فكانط فى نظر هيجل ظل حائرًا فى إيجاد معبر أو جسر بين عالم الظاهر وعالم الشىء فى ذاته.

الوجود والمعرفة

يرى هيجل أن المعرفة لا تبدأ بالمحسوسات المباشرة كحقيقة موضوعية ومستقلة، ولا بمبادئ العقل والإدراك الشخصى، لكن بالموقف المركب بين الذات والموضوع والذى يجد الإنسان نفسه فيه منذ بداية الوعى الذاتى، فنحن نوجد فى هذا العالم بفضل ما نعرفه عن العالم الخارجى، كما أن العالم الخارجى موجود فقط بحكم معرفتنا به، فما هو معقول حقيقى، وما هو حقيقى معقول؛ لذا فلا يوجد انفصال بين الفكر والحقيقة، وفلسفة هيجل ليست فلسفة مكثفة من التجريدات، وإنما فلسفة تنطبق على الأشياء العينية فى الواقع والحياة، ويعتبر هيجل أول من عالج الفكر فى حركته الخارجية نحو الطبيعة وانعكاسه مرة أخرى نحو الداخل لينتج لنا تمظهرات تطور العقل فى مجال المعرفة على سير خط التاريخ.

إذن فالطبيعة أو العالم الخارجى تكون معطيات للوعى للذاتى، وتقول نفسها داخل الإنسان بكامل تناقضاتها وتجلياتها.

يبدأ هيجل من الوجود المباشر المعطى

موضوعات التفكير، وهذا من شأنه أن يحفظ الفكر من عيوب الاعتماد على الحدس الباطن، أو الاستدلال المبنى على التأمل الخارجي.

ينطلق هيجل فى جدله من مقولة الوجود كصفة أكثر عمومية، ويعتبر هيجل أن كل تصور من التصورات يضم نقيضه؛ لذا مقولة الوجود تضم اللاوجود، لأن مقولة الوجود لا تحتوى على أى مضمون ينقلها إلى النوعية أو التخصيص، وهذا الغياب المطلق لأى شيء هو اللاشيء نفسه، لذلك يحتوى التصور المحض على الوجود على فكرة اللاشيء وهذا هو السلب المحرك الذى يؤدى إلى الوحدة بين الموضوع ونقيضه فى الصيرورة.

إن الفهم فى نظر هيجل هو الذى يفصل بين الأشياء ويحقق بينها التعارض، فى حين يوحد بينها العقل فى شمول عينى، فالعقل يحل التعارض فى تركيبة أعلى ويفض التناقضات فى صورة مركب الموضوع ونقيضه، ويخلق الهوية والاختلافات، أو يرد الاختلافات إلى الهوية، وليست هذه الهوية مجردة، لكنها هوية عينية تحتوى على اختلافاتها ومفارقاتها الداخلية التى تضمها وتنميها فى ذاتها، لذلك فمبدأ الجدل عند هيجل هو مبدأ عقلى يميز الاختلافات ويرجع الأشياء إلى هويتها، عكس الفهم الذى يحوى التناقض بلا وحدة.

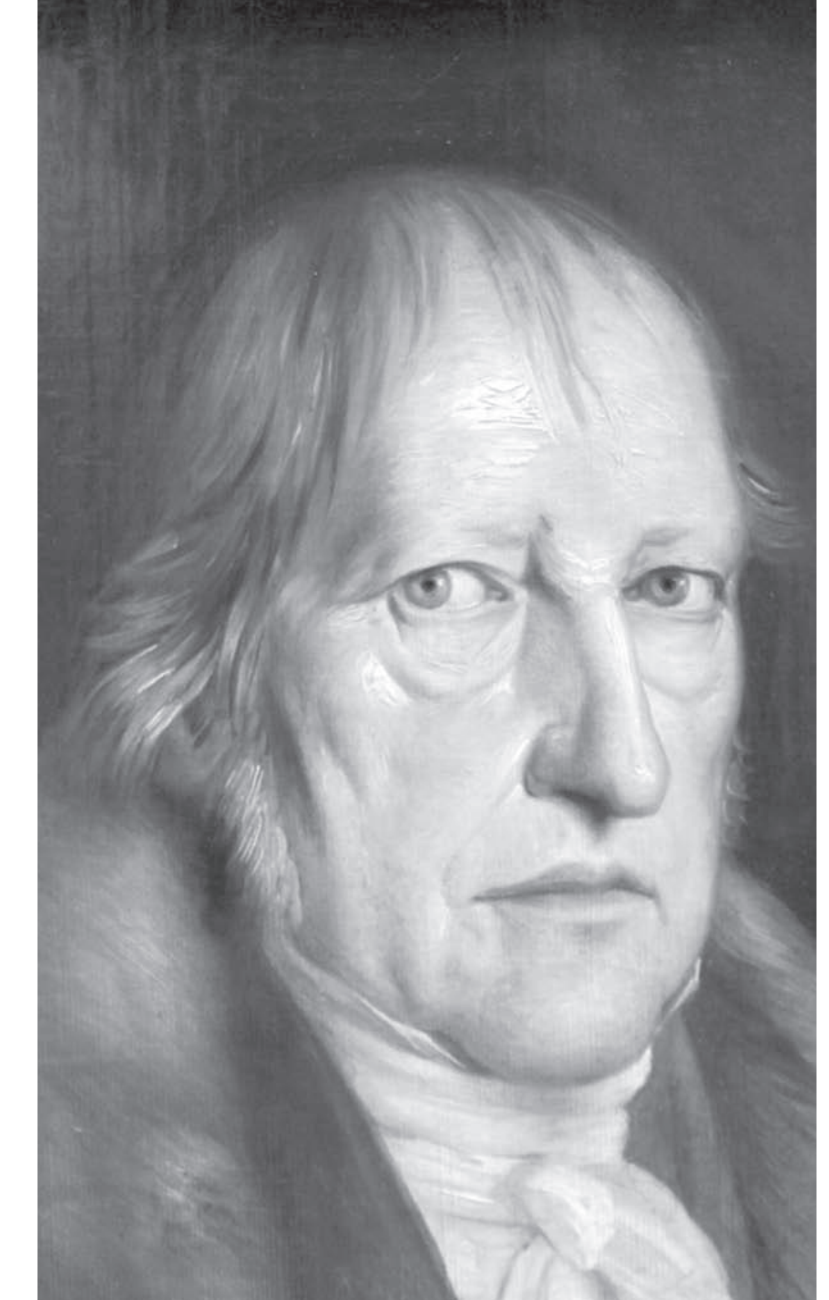
يمكن تفسير اللحظات الجدلية عند هيجل:

الموضوع وهو شكل العالم كمعطى أولى للوعى الذاتى.

نقيض الموضوع كشيء غريب وعدائى.

مركب الموضوع ونقيضه.

وهذا سيقودنا إلى الثالوث الجدلى الهيجلى، وهو الفكرة التى تتبدى فى الطبيعة عن طريق القوانين التى تتحكم فيها.. ثم الطبيعة وهى نقيض الفكرة... والروح وهى مركب الموضوع ونقيضه، تنتقل الفكرة الخالصة إلى الطبيعة فتصبح فى حالة اغتراب أو استلاب إزاء نفسها ثم ترتد الفكرة الخالصة بعد اغترابها فى الطبيعة إلى نفسها لتقول نفسها من خلال الإنسان الذى هو فى نفس الوقت جزء من الطبيعة لأنه حيوان يخضع لقوانينها وفى نفس الوقت



للإنسان والمكتفى بذاته، فوصف الشيء بالوجود سابق على أى وصف ومتقدم وعليه، مهما بلغنا فى تجريد هذا الشيء فمن المستحيل تجريده من الوجود، فالوجود هو أشد المقولات تجريدًا، لذا فهو يحوى اللاوجود أيضًا.

والمقولات الخاصة بالفكر هى نفسها مقولات الوجود.

وهذا لا يعنى أننا يمكننا استنباط موجودات من الأفكار المجردة، فلا يمكن استنباط شيء من الأفكار سوى بعض الأفكار الأخرى، لكن المقولات المجردة هى أساس كل وعى.

فالأشياء التى تتكون من كليات كالمنضدة مثلًا التى تتكون من صلابة وامتداد وارتفاع، يدركها الذهن كفكرة وهذه الأشياء بأفكارها هى التى تعبر عن وجودها داخل الإنسان.

لذا يعتبر هيجل أن الفكرة هى التصور طالما كان متحققًا بالفعل، ولا يمكن أن تكون الفكرة شيئًا ما خارج ما هو عينى، أو خارج الفكر الذى يفكر فيها، ولا يمكن استبعاد أى شيء مما ليس عينيًا أو ما هو خارج الفكر.

الجدل الهيجلى

يمثل الجدل أعمق رؤية للأشياء، فضلا عن أنه المنهج الفلسفى الأصيل المميز عن مناهج العلوم الأخرى والمعبِّر عن حركة الفكر والطبيعة إزاء



الفهم فى نظر هيجل هو الذى يفصل بين الأشياء ويحقق بينها التعارض، فى حين يوحِّد بينها العقل فى شمول عينى

كائن روحى، وهكذا تتجلى كل مظاهر الفكر والمعرفة فى صيرورة مستمرة ويكون مسرحها التاريخ البشرى فى جدل مستمر وصاعد هدفه نمو الروح ذاتيًا نحو اللامتناهى من خلال الغزو المعرفى للعالم.

لم ينفِ هيجل تمامًا مبدأ الجدل فى الطبيعة، لكن اعتبره جدلًا ناقصًا؛ لأن الطبيعة لا تدرك نفسها، ولا تفكر بذاتها وإنما تتجه نحو الإنسان كفكر، لذلك فالجدل المثالى أو الفكرى هو انعكاس للجدل الحقيقى لأن الوجود نفسه مثالى.

تعريف المطلق وصفاته

علينا أن نسلم بوجود فكرة رئيسة فى البناء الاستراتيجى لفلسفة هيجل، وهو وحدة الفكر والوجود، فالعالم عند هيجل هو نتيجة للفكر ونحن نتحرك ضمن هذا الوسط الفكرى، لذلك فالعقل الموضوعى المتمثل بعالم الظواهر والطبيعة لا يمكن أن يكون عقلًا إلا باتحاده مع عقلنا الذاتى، إذن فليس هناك إلا عقل واحد فينا وفى العالم، وهو عقل مؤثر فى العالم وهو علة الأشياء، وهو ليست علة مفارقة ولا يوجد وراء الوجود، لكنه الأصل والهوية التى تعطى لهذا الوجود وحدة الأضداد. إذن فالمطلق هو فكر ونوع من الوجود الذى ينسب له الوجود المنطقى، وهو الفكر الداخلى الذى يتحكم بصيرورة الأشياء وموقعها من عملية الوجود. وبناء عليه يمكننا أن نعتبر أن الفكرة التى يرجع فيها التصور إلى نفسه عن طريق اتحاد الذاتية بالموضوعية هى أرفع تعريف للمطلق.

يفترض هيجل فى كتاب ظاهريات الروح أو الفكر ثلاثة أنواع من الموجودات، تتداخل مع بعضها وتتجلى لتكون المطلق وهى: المطلق، الطبيعة، المعرفة البشرية.

وتتم العلاقة بين المطلق والطبيعة من خلال المعرفة البشرية، وتلك المعرفة هى العنصر الكاشف للدلالة بين المطلق والطبيعة، ولا يكون المطلق مطلقًا إلا من خلال التشظى والإنقسام والتجلى فى الطبيعة والمعرفة البشرية، فالمطلق يعتمد على التجلى بقدر ما تعتمد تجلياته عليه.

والمطلق عند هيجل ليس وجودًا معطى مرة واحدة وإلى الابد، ولا تكون معرفتنا به حدسية مباشرة، وإنما نتيجة صراع نقدى وعملية جدلية تحقق نفسها تدريجيًا، فيصير آخر غير ذاته، لكنه يظل ذاته فى هذه الآخرية.

يصف هيجل المطلق بأنه منقسم وبسيط ومتشظى، والتجلى هو ميزة أصيلة فى المطلق الذى يحركه السلب والتناقض والصيرورة، والتجلى فى المطلق هو حركة باتجاهين متداخلين الأولى هى تجلى الأشياء كلها والإنسان بضمنها تجليًا أنطولوجيًا، والثانية تجليًا ابستمولوجيًا وهو تجلى المعرفة إبتداء من اللوغوس إلى الإنسان.

وتتم تجليات المطلق وفقًا لعملية ديالكتية تطورية يقسمها هيجل إلى نوعين من الجدل: الجدل الهابط، والجدل الصاعد.

الجدل الهابط وهو أصل الجدل عند هيجل إذ يمثل انفعال الله إزاء العالم الذى خلقه فى حالة استلابه فيه، ولا يرفع غضب الله إلا بالجدل الصاعد الذى تتطلع فيه الإنسانية والمجتمع والتاريخ نحو الله وتفنى فى أبديته الحية.

الروح المطلقة

إن الروح المطلقة عند هيجل تتألف من اتحاد الروح الذاتية وهذه الروح عبارة عن العقل البشرى منظورًا إليه ذاتيًا كفعل خاص بالذات الفردية وتشمل الإدراك الحسى والخيال والذاكرة وكل الملكات والدرجات الوظيفية فى العقل البشرى مع الروح الموضوعية وهى انتقال الجياة الجوانية إلى نقيضها فى الحياة البرانية وموضوعاتها الخارجية، ولكن العالم الخارجى هنا ليس ماديًا وإنما هو عالم روحى يشمل الأنظمة والقوانين كالعدالة والخير والأخلاق والدولة، وهذا يتجلى فى الروح الكلية التى تنظم الحياة العامة فى المجتمع والدولة والأسرة؛ لذا تعد هذه الأنظمة بوصفها مظاهر للعقل والذكاء والغاية.

أما الروح المطلقة التى تتكون من اتحاد الروحين فإنها تدرك وحدة وجودها الباطن فتبلغ حقيقتها الكاملة فى الفن والدين والسياسة وهنا تبلغ الروح حرية مطلقة لا متناهية.

التاريخ وظاهرية الفكر

يعتبر هيجل أن المنطق داخل فى طبيعة الإنسان الخاصة، والعقل نفسه، لذلك فهو يصبح وجودًا ومعنى فى آن واحد. وعليه فإن الفلسفة الهيجلية تأخذ شكل المنطق وتستعيره لتبدو كعلم بين العلوم، لكن الأصل فى فلسفة هيجل هو التاريخ وجاء المنطق لتدعيم هذه الفلسفة ومساندتها.

يكون المنطق هو المعبر عن حركة

التاريخ فى إطارها ومسيرتها من خلال الانتقال من اللامحدود إلى المحدود، وكذلك من الصورة إلى المادة، فالفكرة تظل مجردة إلى أن تجد مضمونًا عينيًا وتتحقق فيه وهو التاريخ، والتاريخ لا يوجد وراءه سوى الفكرة، والفكرة مجردة.
ظاهرية الفكر ليست تاريخًا للفردى، وليست مجرد تاريخ للعملية الذهنية الخاصة بتطور الجنس البشرى بل هى عبارة عن الأمرين معًا، لذلك لا يمكن أن يكون التاريخ كتاريخ هو عنصر الاهتمام الرئيس لهيجل، ولكن التاريخ هو معنى التجربة وهو مصداق التوافق بين عالم الفكر وعالم الحقيقة، واستمرار معنى العقل فى الواقع الفعلى، فالتاريخ من شأنه أن يحفظ تجارب العقل والمعرفة، ومن شأنه أن يعكس كل أوجه التاريخ التى تنتاب الحقيقة.
لذا؛ يمكننا تعريف ظاهرية الفكر بأنها موضوع علم الوعى، وإن فلسفة هيجل بأكملها هى تطلع نحو الوعى الإنسانى الحقيقى، وإن نظرته الثاقبة إلى تاريخ الفلسفة جعلته يربط هذا التاريخ ربطًا بحركة التاريخ العام، لأن التاريخ بوصفه صيرورة الإنسان، ليس سوى وعى الروح بذاتها فى مختلف ضروب الصراع والاختلاف، وهو عبارة عن مجموع الظواهر الجدلية للفكرة التى تستقر فى حاضرها السرمدى.
تدرس ظاهرية الفكر مرحلة متقدمة من مراحل الروح يسميها هيجل الوعى، وتتميز هذه المرحلة الجديدة بطابع عام يتمثل فى واقعة الانتباه إلى وجود شىء خارجى بالنسبة إلى الوعى، ويكون الوعى متقدما شيئًا فشيئًا، اعتمادًا على التغيير الذى يترتب على الشىء الخارجى. لذا يظل تحديد الوعى مرتبطًا بتحديد الشىء الخارجى الذى يصبح مضمونًا بداخله، ولكن دون أى اعتبار خارجى أو تجريبى يكون خاص بالشىء الذى هو موضوع الوعى.
لقد أدمج هيجل المعرفة المفكرة فى المعرفة الموضوعية، وأثبت أن المعرفة إذا تعلقت بالشىء الخارجى ارتدت إلى نفسها، لذلك فهو يشمل العقل النظرى إلى جانب كل العلاقات التى يمكن أن تقوم بين الوعى والواقع الحقيقى. وانعكاس الوعى على ذاته عند هيجل هو تركيب مؤلف بين الحرية والضرورة، تتحقق فيه الذات تحققًا تامًا أثناء حركة العودة إلى نفسها.

ماهية الروح عنده هى الحرية الحقيقية ولا يبلغها الإنسان إلا عندما يفارق الحرية المجردة وينفذ بوعيه الكامل إلى عالمه الخاص

الوعى الذاتى والرغبة

تتجه الذات عند هيجل إلى العالم الخارجى ليس كمعرفة، ولكن كرغبة، فالرغبة هى عامل رد الإنسان لذاته كوعى ذاتى، وهى التى تنشئ هذا الكائن الإنسانى (كأنا) وتكشف عنه بهذه الصورة.
ولما كان الوعى الذاتى يتلقى مضمونه من الشىء المرغوب فيه، فإنه يتشرب بوجود هذا الشىء، ولو انصبت الرغبة على شىء صارت تحمل كل خواص الوجود الطبيعى الشيئى، لكن هذه الخواص المرتبطة بالشىء متعارضة مع الوعى الذاتى، لأنه فى حد ذاته نفى للموجود الشيئى، ولكى يحتفظ الوعى الذاتى بنفسه لا بد أن يتموضع كعملية إعدام، ولا بد لهذا أيضًا أن يؤكد الوعى الذاتى وجوده كرغبة فى الرغبة وكفراغ يريد ذاته وينشدها، ومن هنا يتعرض الإنسان للالتقاء بإنسان آخر يناشده أن يتقبله كموضوع لرغبته.
فالأنا لا تتجلى لذاتها إلا بقدر ما يحدها وجود الغير، ولا يدرك الغير ذاته فى أناه إلا بقدر ما يدفع أنا سواه ويستعبدها ويردها إلى داخلها. ويؤدى اشتباك كل طرف من أطراف الوعى الذاتى بطرف سواه يعارضه إلى الصراع حتى الفناء، فتسعى الأنا لفرض نفسها على الأنا الأخرى كموضوع لرغبتها، وينشأ عن صدام رغبات كل من الإنسانين أو الوعيين الذاتيين اختفاء الخصمين من المجال، وهنا لا بد من تعريف الغير على الأنا كقيمته الخاصة به كطريق للخلاص أو النجاة من هذا الصراع، ومن هنا نشأت مقولة السيد والعبد الشهيرة عند هيجل فى كتابه ظاهريات الروح أو الفكر مفادها أن كل شىء يكون موضع سيادة وتملك يكون خاضعًا للتفكير.

الحرية

تعرف الروح نفسها كروح لمجرد تعرفها على ذاتها كوحدة بين الوعى الذاتى الخاص بها والحقيقة الموضوعية، وهنا تقوم روح كلية هى روح الزمن وروح الشعب، فالروح عند هيجل هو المظهر الذى يحتوى على عقل كامن فى الأفراد التى تتألف منها الجماعات البشرية، والفكر هو الأساس الذى تتبلور حوله الظاهرية والروح العامة هى مظهر الفكر.
إن ماهية الروح عند هيجل هى الحرية، وهى مرحلة انتقالية فى تطور العقل، ولا يبلغ الإنسان هذه الحرية الحقيقية، إلا عندما يفارق الحرية المجردة وينفذ بوعيه الكامل إلى العالم بوصفه عالمه الخاص والحقيقى الذى يتمثل فى بقائه واستمرار مصلحته وموضع اهتمامه، لذلك فالوعى الذاتى لا يبلغ حريته فى صورة أنا وإنما فى صورة (نحن) عندها تكتمل الحقيقة التاريخية وتتحقق فى حياة الأمة.
على الرغم من تحررنا من هيمنة العقل الهيجلى وشموليته المركزية لما فيها من تذويب للفردانية، حيث ينصهر الإنسان انصهارًا تامًا فى الجماعة وفى تمظهرات الفكر الإنسانى وأنساقه؛ إلا أنه يحسب لتلك الفلسفة بأنها ساهمت فى ربط الفكر بالوجود بالمعرفة، عن طريق مبدأ الجدل والدراسة الفاحصة والكاشفة لأهم مراحل تطور العقل منذ اللحظات الأولى لبزوغ الوعى الذى ساهم فى نشأة الحضارات والمدنية، وكل ما أنتجته المخيلة من أدب وفن وموسيقى، ومن ابتكار للمفاهيم و النظريات العلمية والقوانين، وبكل ما من شأنه أن يساهم فى دفع عجلة هذا التطور فى مسرح التاريخ حتى تحققه الكامل فى السير نحو دولة الله نتيجة الانتقال الكامل من المحدود إلى اللامحدود.

أضواء على تاريخ الحركة النقدية فى مصر (2)

إيهاب الملاح

1

على مدار ما يقرب من ثلاثين عامًا، كنت منغمسًا فيها بالكلية فى قراءة كتب النقد الأدبى؛ تاريخًا ومناهج، نظرًا وتطبيقًا، تأليفًا وترجمة، بدا لى أنه رغم الوفرة الهائلة من الكتب والدراسات والمواد التى توفرت على دراسة جانب أو أكثر من قضايا النقد الأدبى، وموضوعاته؛ فإنه لا مفر (إجرائيًا) من الانتقاء والاختيار والوقوف عند نقاطٍ تاريخية محددة، وكتب نقدية بعينها، وموضوعات ذات طبيعة نوعية بذاتها، يمكن أن تكون مدخلًا مناسبًا للحديث عن (قضايا) النقد الأدبى فى مصر، وانشغالاته، وموضوعاته الكبرى والأساسية فى القرن العشرين.

وبدا لى أيضًا خلال هذه الرحلة أنه من المهم، بل من الضرورى، حين التعرض لتاريخ الحركة النقدية فى مصر فى القرن العشرين، من الوقوف أمام محطات أو نقاط «زمنية» مفصلية، يمكن أن تكون محددة بصدور كتاب مثّل تحولًا أو انطلاقًا لممارسة نقدية جديدة أو مختلفة عما سبقها على مستوى المفاهيم والتصورات والرؤى. بهذا المعنى يصبح صدور كتاب «الديوان فى الأدب والنقد» (١٩٢٢) لكل من عباس العقاد والمازنى، وكتاب «الشعر غاياته ووسائطه» للمازنى محطة مفصلية فى تاريخ النقد بين ما قبل وما بعد، على مستوى التصورات والمفاهيم والمبادئ من ناحية، وعلى مستوى الممارسة وتحليل النصوص من ناحية أخرى.

2

وعلى هذا، فإن محاولتنا المتواضعة هذه لإلقاء بعض الضوء على تاريخ الحركة النقدية فى مصر خلال القرن الماضى، وبعض من القرن التاسع عشر، ستكون على أساسٍ من الوقوف تفصيلًا أمام الأفكار التى تضمنتها هذه الكتب التى مثّلت تحولًا أو نقطة فاصلة بين مرحلتين أو تصورين أو منهجين أو رؤيتين.. إلخ، أو بالوقوف إجمالًا أمام المنجز النقدى لأحد أعلام النقد العربى المعاصر، بدءًا من نقاد تيار الإحياء فى القرن التاسع عشر (الشيخ حسين المرصفى نموذجًا)، مرورًا بنقاد تيار التجديد أو نقاد نظرية التعبير الرومانسية (مدرسة الديوان)، ورواد ومؤسسى المنهج التاريخى (طه حسين وأحمد ضيف، ومن بعدهما أمين الخولى وشكرى عياد وشوقى ضيف، نموذجًا)، ثم نقاد نظرية الانعكاس وتيار النقد الاجتماعى بتنوعاته وأجنحته، ووصولًا إلى نقاد تيارات الحداثة وما بعدها.

ويُستحسن قبل الشروع فى التوقف عند هذه المحطة أو تلك، أو هذا الكتاب أو ذاك، أو هذا المنهج أو هذه النظرية أو هذا التيار، التفرقةُ بين الجانب النظرى فى النقد، والجانب التطبيقى.

فالجانب النظرى؛ هو الذى يشمل كل البحوث والدراسات النظرية التى تدور حول تفسير ماهية الظاهرة الأدبية، وتحاول أن تجيب عن حزمة من الأسئلة المترابطة؛ من قبيل: ما الأدب وماهيته؟ وما وظيفته أو مهامه؟ وكذلك السؤال عن أداته النوعية (اللغة) وخصائصها.. إلخ؛ تلك الأسئلة التى تفحص الظاهرة الأدبية من كل جوانبها.

أو بالجملة ما يمكن أن نطلق عليه الأفكار النظرية التى تدور حول فكرة «المنهج» أو «النقد المنهجى»، وهو الذى يكون مؤسسًا على نظرية نقدية تعتمد أصولًا معينة فى

> يمثل الشيخ المرصفى أول ظهور حقيقى نشط وواسع التأثير لحركة النقد فى تاريخنا الأدبى الحديث



حسين المرصفى

فهم الأدب وطبيعته وماهيته، وفى اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية فى النص الأدبى.
أما الجانب التطبيقى؛ فهو الذى يشمل التعامل مع النصوص الأدبية مباشرة، بتحليل تكويناتها الجمالية، وأنساقها البنائية، والبحث عن دلالات لهذه التكوينات، وكذلك ما تُفصح عنه هذه التكوينات من مواقف ذات طبيعة نفسية أو فكرية أو اجتماعية أو سياسية.. إلخ، وتقديم تفسيرات كلية للنصوص تقوم على أسس وتصورات نظرية.

3

غالبًا ما تمثل نقطة البداية فى أى تأريخ للأدب أو النقد إشكالًا تُثار بشأنه وحوله النقاشات والسجالات ما بين الاختلاف حول نقطة البدء هذه زمانيًا وتاريخيًا، أو حول سياقها التاريخى والعوامل التى أفضت إلى اعتبارها كذلك «نقطة للبدء» فى تأريخ هذه الظاهرة أو تلك.
وبرغم ذلك؛ فإن من المعلوم أن تاريخ النقد العربى الحديث لا ينفصل فى ظهوره ونشأته عن مجمل تاريخ حركة الفكر العربى، والنهضة الحديثة التى يؤرخ بنقطة البدء فيها بالحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١) وتأسيس دولة مصر الحديثة على يد محمد على باشا (تولى حكم البلاد عام ١٨٠٥).
وطيلة النصف الأول من القرن التاسع عشر، كانت البذور تلقى فى أرض خصبة مهيأة تمامًا للإثمار والزرع، وكلنا يعلم «أن نهضتنا الأدبية المعاصرة قد ابتدأت تُؤتى ثمارها فى النصف الآخر من القرن الماضى، وأن تلك الثمار كانت شعرًا، بل شعرًا لمحمود سامى البارودى بنوع خاص، وقد مهّدت لتلك النهضة عدة عوامل من المؤكد أن أهمها كان بعث التراث العربى القديم بفضل فن الطباعة الحديثة الذى وفد إلى مصر منذ الحملة الفرنسية، بل منذ تأسيس مطبعة بولاق على وجه مُحدَّد؛ فبفضل هذا الفن أمكن طبع الكثير من أمهات كتب الأدب العربى القديمة، ودواوين الشعراء، ورسائل البُلغاء، وكتب اللغة وعلومها، ونشْر ذلك كله وتداوله»(١).
ولما كانت كل نهضة أدبية لا بدَّ أن تصاحبها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده؛ فقد كان من الطبيعى أن يظهر فى تلك الفترة إلى جوار محمود سامى البارودى؛ رائد البعث الشعرى، وعبد الله فكرى؛ رائد البعث النثرى، أستاذ أديب وناقد أريب يبعث علوم اللغة العربية، وطرائق النقد الأدبى التقليدى عند العرب القدماء، وكان هذا الأستاذ الناقد هو الشيخ حسين أحمد المرصفى(٢).

4

يمكن القول إن الشيخ المرصفى يمثل أول ظهور حقيقى نشط وواسع التأثير لحركة النقد فى تاريخنا الأدبى الحديث؛ فعلى يديه «ظهرت أول نظرية عربية حديثة فى النقد الأدبى»(٣)، ويعتبر الدكتور عبد الحكيم راضى محاولة الشيخ حسين المرصفى فى كتابه المرجعى «الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية» بأنه يمثل موقف «الانتقاء والانتقاد» فى إطار حركة النقد الإحيائى (خاصة فى دائرة تجديد الشعر فى ضوء التراث) أو ما يطلق عليه «الاستمداد المباشر من التراث»(٤).
وقد أفرد الدكتور راضى الشيخ المرصفى بتمثيل هذا الاتجاه، وذلك «لوضوح فكره فى هذا المجال نظرًا وتطبيقًا، فجاءت محاولته بحق أنضج محاولة فى إطار النقل المباشر عن التراث، والانتقاء منه وانتقاده، تاركة آثارها الإيجابية على بقية مواقف الإحيائيين، وكذلك على محاولات التجديد التى جرت بعد ذلك»(٥).
لكن قبل عرض أبرز الأفكار والآراء التى قدمها الشيخ المرصفى فى كتابه «الوسيلة الأدبية» الذى أعتبره البيان الأكمل والنموذج الأمثل لتيار النقد الإحيائى كله، يحسن أن نلقى نظرة سريعة على الرجل الذى قدر له أن يكون صاحب هذه المحاولة الرائدة، ومن الضرورى هنا ولإزالة لبس يقع فيه الكثيرون؛ أن نشير إلى أن الشيخ حسين المرصفى صاحب «الوسيلة الأدبية» وهو الذى نخصه بحديثنا فى هذا المقال، هو آخر غير الشيخ سيد بن على المرصفى (١٨٦٠-١٩٣٠) الذى ذكره طه حسين مرارًا، معترفًا بأستاذيته، وممتنا لأثره العميق فى نفسه، ومشيرًا إلى الأدوار التى لعبها خلال فترة دراسته بالأزهر، وقبل أن يلتحق بالجامعة المصرية. كان طه حسين يذكر فضل الشيخ سيد المرصفى عليه، وأشاد به أيما إشادة فى كتابه «الأدب الجاهلى»، وفى مقدمة كتابه «تجديد ذكرى أبى العلاء»، وفى الجزء الثالث من «الأيام»، وسأكتفى بإيراد هذه الأسطر التى يعبر فيها طه حسين عن كبير امتنانه لأستاذه الشيخ سيد على المرصفى؛ يقول:
«أستاذنا الجليل سيد بن على المرصفى أصح من عرفت بمصر فقهًا فى اللغة، وأسلمهم ذوقًا فى النَّقد، وأصدقهم رأيًا فى الأدب، وأكثرهم رواية للشعر، ولا سيما شعر الجاهلية وصدر الإسلام.
كان يدرس الأدب فى الأزهر الشريف، وبدأت أختلف إليه، ولما أعد السادسة عشرة، فلزمته أربع سنين ما أذكر أنى انقطعت عن درسه، أو تخلفت عن مجلسه، ولم يقف الأمر بينى وبينه على ما يكون بين الأستاذ والتِّلميذ من الصِّلة، بل نشأ بيننا نوعٌ من المحبة يشوبها فى نفسى الإجلال والإكبار، وفى نفسه العطف والحنان، وتبعث كلينا على أن يتعصب لصاحبه، ويُناضل عنه، على نحو ما يكون بين الأبناء البررة، والآباء المشفقين.
سعدت بهذا الحب قديمًا، وسأظل سعيدًا به طول الدهر؛ لأنَّه صادف قلبى فى

غضارة الطفولة ونضارة الصبا، ولأنَّه حبٌّ مصدره العلم لم تُفسد عنصره المادة، ولم تُكدر جوهره مآثم هذه الحياة. حبُّ الأستاذ ودرسه قد أثَّرا فى نفسى تأثيرًا شديدًا؛ فصاغاها على مثاله، وكونا لها فى الأدب والنقد ذوقًا على مثال ذوقه»(٦).

5

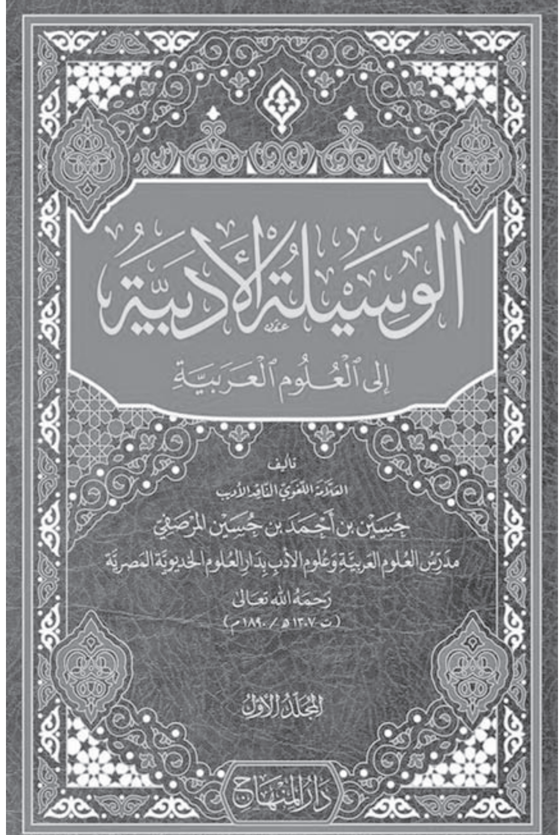
ونعود إلى حديثنا عن الشيخ الناقد حسين المرصفى الذى لا نعلم على وجه اليقين تاريخ ميلاده، وإن كانت أغلب الآراء ترجح أنه بين عامى ١٨١٠ و١٨١٥؛ لكن المرحوم محمد مندور يشير إلى أنه تُوفى فى ٥ جمادى الثانية سنة ١٣٠٧هـ/١٨٨٩م (٧) (وعلى ذلك أغلب من كتبوا عن الشيخ وأرخوا له)..

ولسوء الحظ؛ فإننا لا نعرف أيضًا الكثير عن تاريخ حياته، وكل ما نعرفه هو أنه وُلد كغيره من المراصفة الكثيرين فى قرية مرصفا بمركز بنها بمديرية القليوبية، وأنه كان ضريرًا تلقَّى العلم بالأزهر، وبلغ من ذكائه واجتهاده أن تولَّى التدريس فيه حتى سنة ١٨٧١م، عندما نظمت فى عهد نِظارة على باشا مبارك الثانية للمعارف المصرية محاضرات عامة بالمدرج الكبير الذى كان يُسمَّى دار العلوم بسراى درب الجماميز(٨).

وبحسب المرحوم محمد مندور، كان يحضر هذه الدروس، كما جاء فى كتاب «التعليم فى مصر» لأمين باشا سامى، طلبة المدارس العالية، وفريق من طلبة الأزهر، كما كان يحضرها على باشا مبارك نفسه، ومعه طائفة من كبار موظفى الحكومة وديوان المعارف، واختير لإلقاء المحاضرات جماعة من المُبرِّزين فى نواحى العلم المختلفة من مصريين وأجانب، ووقع الاختيار على الشيخ حسين أحمد المرصفى ليلقى محاضرتين فى علوم الأدب فى يومى الأحد والأربعاء من كل أسبوع «وكان زمن المحاضرة الواحدة ساعة، ونصف ساعة».

وكانت هذه المحاضرات هى النواة لإنشاء مدرسة دار العلوم بناءً على التماس من على باشا مبارك بتاريخ ٣٠ من يوليو سنة ١٨٧٢م، ومن هذا التاريخ ترك الشيخ حسين المرصفى التدريس فى الأزهر؛ ليكون أول أستاذ للأدب العربى، وتاريخه، بدار العلوم.

وقد ترك الشيخ حسين المرصفى ثلاثة كتب؛ هى: «زهرة الرسائل»، و«رسالة الكَلِم الثمان»(٩)، وهو كتاب يتَّصل بالاجتماع والتربية الوطنية؛ تحدث فيه الشيخ عن ثمانى كلمات كبيرة المضمون الاجتماعى والقومى، وهى: الوطن، والحرية، والأمة، والعدالة، والظلم، والسياسة، والتربية، والحكومة، وأخيرًا كتابه المرجعى الضخم، صاحب الأثر الكبير والعميق والجذرى فى أعلام حركة الشعر الإحيائى ورواده، وهو كتاب «الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية» الذى يقع فى جزأين تزيد صفحاتهما على تسعمائة من القطع الكبير(١٠)... وهو «أهم كتبه جميعها، وفيه صورة واضحة لفكر الرجل واتجاهه التراثى الذى نمثل له وهو موقف «الانتقاء والانتقاد» فى إطار حركة النقد الإحيائى أو الاستمداد المباشر من التراث»(١١)... (وللحديث بقية)



كل نهضة أدبية لا بدَّ أن تصاحبها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده

الهوامش

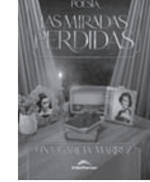
١. راجع: محمد مندور: «النقد والنقاد المعاصرون»؛ دار نهضة مصر، القاهرة، مارس ١٩٩٧، ص٥.
٢. محمد مندور، المرجع السابق، ص٥.
٣. عبد الرحيم الكردى: ما النقد الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٢١، ص ٦٢.
٤. عبد الحكيم راضى: «النقد الإحيائى وتجديد الشعر فى ضوء التراث»، دار الشايب للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص٨.
٥. المرجع السابق، ص٨.
٦. طه حسين: «تجديد ذكرى أبى العلاء، دار المعارف، الطبعة السادسة، القاهرة، ١٩٦٣، ص٥.
٧. يرجِّح الدكتور أحمد زكريا الشلق أن ميلاد الشيخ كان بين سنتى ١٨١٠-١٨١٥، ويثبت تاريخ وفاته بالعام ١٨٩٠.
٨. محمد مندور: «النقد والنقاد المعاصرون»، مرجع سابق، ص٥.
٩. أعيد نشر هذا الكتاب القيم مرتين (ذاكرة الكتابة)، بتقديم وتحقيق المرحوم الدكتور محمد حافظ دياب، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل ٢٠٠٢. أما النشرة الثانية؛ فصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بتحقيق ودراسة المؤرخ الكبير الأستاذ الدكتور أحمد زكريا الشلق، ٢٠١٤.
١٠. صدرت طبعة محققة منه عن (مركز تحقيق التراث)، بالهيئة المصرية العامة للكتاب، فى ثمانينيات أو تسعينيات القرن الماضى، وهى الطبعة المعتمدة فى أى اقتباس أو نقل عن هذا الكتاب.
١١. عبد الحكيم راضى: مرجع سابق، ص٦٧.

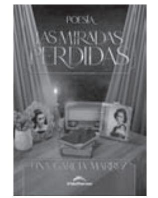
على جبينها وحول جسدها النحيل التقت حضارة بلادها -الممتدة منذ دهور قبل اكتشاف هذه الأرض- مع الكفاح المعاصر لأبناء جلدتها من أجل الحرية التى لم تكتمل بعد؛ ذلك الكفاح الذى لم يدنس لديها بالسياسة والعنف، ولكنه ظل عندها لعقود مجتمعيًا، وأكثر منه إنسانيًا، منذ أن خرجت لتحتفل مع ذويها فى أحد الكرنفالات الشعبية، وهى فى الرابعة عشر من عمرها، وبينما كان المئات يغنون ويرقصون الرومبا، كانت هى وسط واحد من التجمعات تلقى الشعر الذى نظمته بجرأة وشجاعة.

قبل أن تستقبل قرنًا جديدًا

وداعًا فينا جارسيا ماروز







ج. ا

وُلدت «جوزيفينا جارسيا ماروز باديا»، والتى عرفها الشعب الكوبى بـ«فينا جارسِيا ماروز» فى ٢٨ أبريل عام ١٩٢٣، وعاشت طويلًا، وعاصرت العديد من التقلبات والتغيرات، العديد منها جذريًا، ما بين سياسى، واجتماعى، ولكنها استطاعت أن تتجنب كل التأثيرات المحيطة، وعملت على أن تحفظ هوية بلادها ببواعث وجدانية بحتة، وساعدها فى ذلك دراستها للعلوم الاجتماعية، وحصولها على درجة الدكتوراه فيها عام ١٩٦١.

أبدعت ماروز فى كتابة الشعر الحوارى الذى يبدو فى هيئته المباشرة لا ينقل رسائل أو يمثل موضوعًا أو قضية اجتماعية، وجعلت القارئ جزءًا من عملية إعادة إنشاء النص الشعرى المتكرر برؤى متعددة عند التناول؛ إنه شعر ثورى عميق له تأثيره الشعبى الكبير إلى حد أن كل كوبى صغير أو كبير، رجل أو امرأة يحفظ بعض جملها الحوارية الشعرية التى أثرت فيه، وربما الكثير منهم لا يعرف اسم كاتبتها.

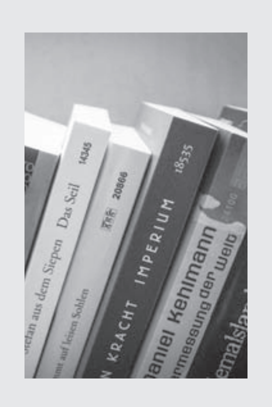
وتعد أشعارها تأريخًا لحياة الكوبيين اليومية، وما يطرأ عليها من تغيرات، والأحداث التى كانت لها تأثيرها المفصلى، والكثير منها لم ينتبه له أحد أو حاول رصده. ولهذا؛ فإن رحيلها قبل شهور من بلغوها المئة عام عمرًا، يعنى أن هناك ما يزيد على ٨٥ عامًا من الشعر إلى جانب الجهد البحثى الذى لا محالة ستلتفت إليه الدوائر الفكرية والعلمية، ومن ثم الشعبية، ليس فى كوبا أو أمريكا اللاتينية وحدها أو الأراضى الناطقة بالإسبانية وحدها، ولكن فى كل المجتمع البشرى الباحث دائمًا عن حرية الإنسان وحقوقه.

ربما لم تنل فينا -رغم عطائها الكبير- التقدير الرسمى الذى تستحقه بطبيعة الحال؛ لكنها نالت عددًا من الجوائز المرموقة والنزيهة، مثل: جائزة بابلو نيرودا الشعرية عام ٢٠٠٧، وجائزة رينا صوفيا عام ٢٠١١، ومن أهم أعمالها التى تجسد الرؤية والهوية، وتبرز ماهية التأريخ عندها: «النظرات المفقودة» عام ١٩٥١، «زيارات» ١٩٧٠، «رحلة إلى نيكاراجوا» ١٩٨٧، «ألحان قديمة» ١٩٩٣، «وسط مدينة هافانا» ١٩٩٧، و«اللحظة النادرة» ٢٠١٠.

انهيار فى صناعة الكتب فى ألمانيا

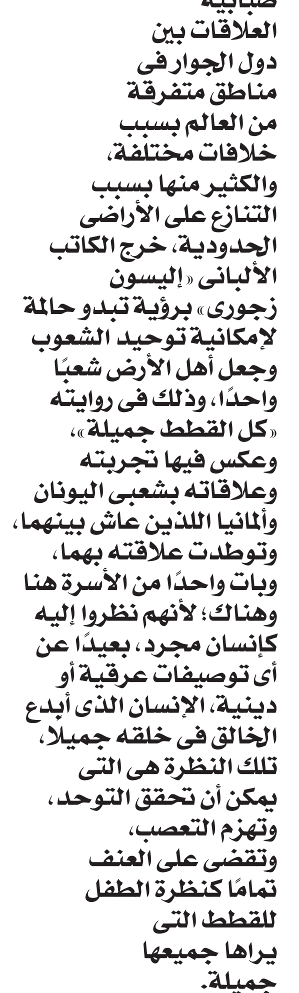
أعلنت البورصة الألمانية لتجارة الكتب عن انخفاض كبير فى مبيعات الكتب خلال النصف الأول من عام ٢٠٢٢، وذلك فى تقريرها النصف سنوى المتخم بكثافة رقمية دون تفاصيل تحليلية، وعبارات مقتضبة تطالب بتحرك سياسى لإنقاذ هذه الصناعة من الانهيار، لكن المتخصصين تباروا فى تحليل الوضع ومحاولة تفسيره، واستبعدوا أن يكون لفيروس كورونا أى علاقة بالأمر، وأجمع الكثيرون منهم على أن الحرب هى السبب الرئيسى فى تلك الحالة؛ حيث أدت لارتفاع أسعار كل متطلبات صناعة الكتب من ناحية، والأهم هو حالة عدم الثقة فى الكتب التى تسللت إلى القراء مع نشوب الحرب الروسية الأوكرانية واستمرارها.

أدت الحرب الروسية الأوكرانية إلى ارتفاع مستلزمات الكتب وعدم الثقة فيها أيضًا



أطروحة كل القطط جميلة



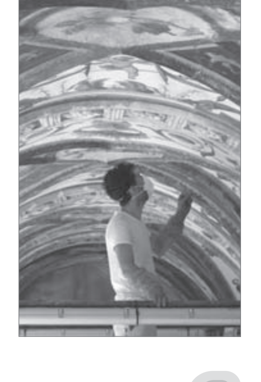


وسط ضبابية العلاقات بين دول الجوار فى مناطق متفرقة من العالم بسبب خلافات مختلفة، والكثير منها بسبب التنازع على الأراضى الحدودية، خرج الكاتب الألبانى «إليسون زجورى» برؤية تبدو حالمة لإمكانية توحيد الشعوب وجعل أهل الأرض شعبًا واحدًا، وذلك فى روايته «كل القطط جميلة»، وعكس فيها تجربته وعلاقاته بشعبى اليونان وألمانيا اللذين عاش بينهما، وتوطدت علاقته بهما، وبات واحدًا من الأسرة هنا وهناك؛ لأنهم نظروا إليه كإنسان مجرد، بعيدًا عن أى توصيفات عرقية أو دينية، الإنسان الذى أبدع الخالق فى خلقه جميلا، تلك النظرة هى التى يمكن أن تحقق التوحد، وتهزم التعصب، وتقضى على العنف تمامًا كنظرة الطفل للقطط التى يراها جميعها جميلة.

رؤية حالمة لإمكانية توحيد أهل الأرض وجعلهم شعبًا واحدًا

الكشف عن كنز جريمالدى المدفون

تظل إمارة موناكو لغزًا فرنسيًا محيرًا يخفى الكثير من الأسرار المختلفة والمتنوعة بينها ما هو ثقافى وفنى، وأحدثها ما كشفته عملية صيانة اعتيادية لأحد القصور التى يعود تاريخ بنائها لعام ١٢٩٧، والذى يعرف بقلعة «جريمالدى»، وهو قائد من جنوة الإيطالية، استولى على تلك البقعة، وبنى قصره فوق أحد الصخور الضخمة، فقد وجدت الفرقة المسئولة عن الصيانة فى سقيفته مجموعة رائعة من اللوحات الجدارية البديعة التى تصور مشاهد أسطورية، والتى ستغير ما تم تأريخه لهذا الفن الذى يظن الكثيرون أنه حديث العهد والنشأة، وبعد أيام من انتهاء عمليات الصيانة، فتحت أبواب القصر لاستقبال الزائرين الراغبين فى الاستمتاع بالفن والجمال.



اكتشاف جديد قد يغير تاريخ فن اللوحات الجدارية



الفن القصصى بالفيديو مع باكالاريو

كل الطرق تؤدى إلى الكتاب الورقى الذى يسعى المدركون لأهمية وجوده ومصيبة فناءه إلى توثيق صلة الأجيال المتعاقبة به، فما كادت النسخة الصوتية تحقق بفاعلية قدرًا من أهدافها، حتى أخذت حلقات الفيديو التى تمثل أجزاءً لرواية أو نص مسرحى تنتشر عبر التطبيقات والمواقع الإلكترونية، وبرز بشدة فى هذا الاتجاه الكاتب الإيطالى «بيردومينيكو باكالاريو»؛ صاحب سلسلة «يوليسيس مو» التى بلغ عددها ١٨ رواية وترجمت لـ ٣٠ لغة وبيع منها ١٠ ملايين نسخة، وقبل أن يولج فى قص رواياته على جمهوره صوتًا وصورة؛ قدّم لهم مجموعة حلقات عن كتابة الرواية، وماهيتها، وكيف تولد، واستشهد فى ذلك بتجاربه المختلفة؛ لتكن تلك الحلقات تقديمًا مشوقًا للقصص التى سيرويها فى أجزاء على الجمهور لاحقًا.

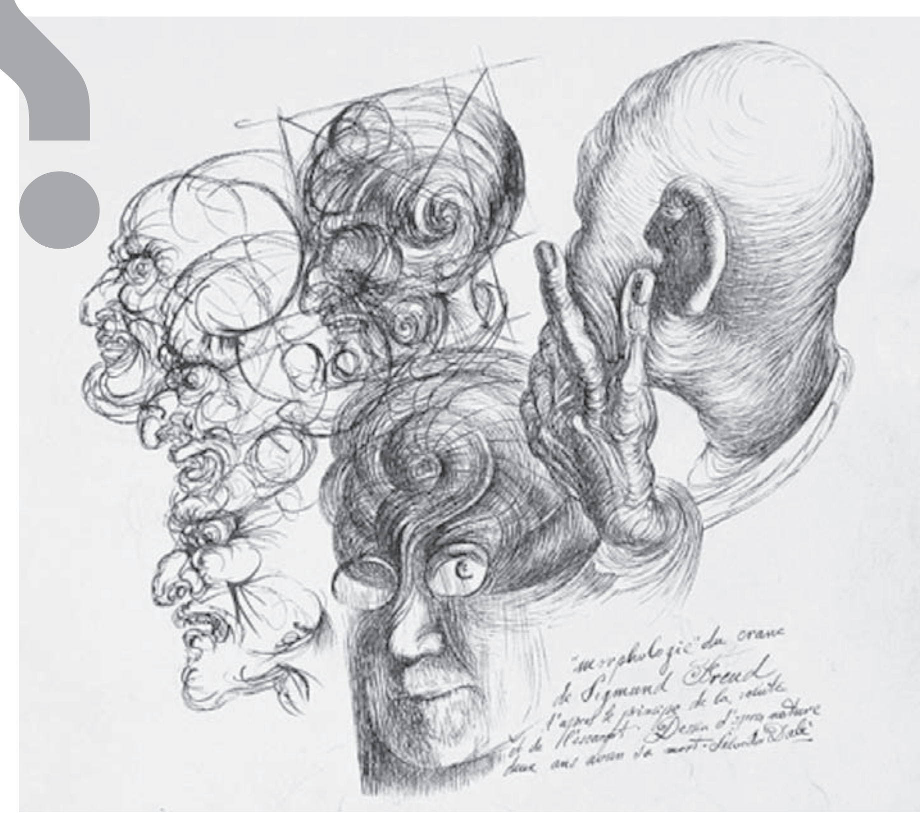
فكرة جديدة تسعى إلى تطوير تلقى فن الرواية أو الفنون السردية جميعها



يحدث أحيانًا أن يلتقى شخصان عبقريان لمرة واحدة؛ لقاءً عابرًا وخاطفًا ومن مشهد واحد؛ لكن تظل ذكراه السيئة أو الجيدة حية، وقد تؤثر فى مسيرة أحدهم كما فى حالة دالى وفرويد، أو يكون اللقاء ثمار رحلة طويلة بين شخصين يعرفان بعضهما تمام المعرفة، رغم أنهما لم يلتقيا من قبل كما فى حالة موراكامى وكارفر. هنا لقاءات خاطفة، ولكنها مؤثرة، ولا أدل على ذلك من حرصهم على تدوينها أو التعليق عليها أو حتى سردها على المقربين منهم.

محمد محمد عثمان

ماذا يحدث حين يجتمع أعظم رجال الفن والأدب فى غرفة واحدة؟



اللوحة التى رسمها دالى لفرويد

حفلة سيدنى وڤيولت شيف

فى الأيام الخوالى كان مارسيل بروست اجتماعيًا للغاية، لكنه فى أواخر أيامه أصبح ينتقى المكان الذى سيذهب له بدقة مُفضلًا البقاء فى فراشه. تملَّكه نفور من الحفلات الخاصة والحميمية وصار يقول: «لم يكن يمتعنى شىء منذ عشرين عامًا سوى ما كان يسمى (الانتقاء)».

كان على راعى الفن سيدنى شيف وهو الاسم المستعار للروائى ستيفن هدسون وزوجته راعية الفن ڤيولت شيف، أن يُعدا حيلةً لجذب اهتمام بروست للحفلة التى قررا إقامتها فى غرفة خاصة بفندق ماچيستك، فى مايو من العام ١٩٢٢، احتفالًا بفرقة دياجيليف الروسية للباليه.

أمضيا وقتًا طويلًا فى حَبك خطتهما لدعوة من اعتبروهم أعظم رجال الفن فى العالم فى غرفة واحدة؛ مارسيل بروست، وچيمس چويس، وإيجور سترافينسكى، وبابلو بيكاسو.

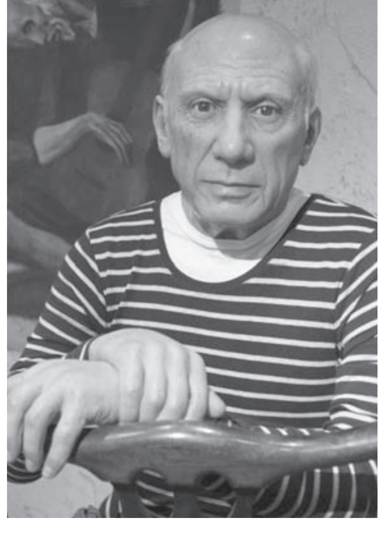
كان بروست صيدهم الثمين؛ لأنه كان مُنعزلًا ومراوغًا خاصة بعد أن أصبح حديث المدينة منذ أسبوع حين نشر الجزء الرابع بعنوان سدوم وعمورة. كان سيدنى يعرف انتقائية بروست للحفلات؛ لذا لم يرسل له دعوة رسمية، لكنه بمكر تحدث معه عن الحفل كأنها زلة لسان على أمل أن بروست ربما سيحضر للعشاء معهم.

وصل بيكاسو وسترافينسكى فى موعدهما بالضبط، لكن چويس -الذى لا يُعتمد عليه- وصل بعد أن شرب الحضور القهوة؛ مخمورًا، ورثًا، متأرجحًا من جانب لآخر واعترف أمام الحضور بقوله: «لا يسعنى حضور مناسبة اجتماعية إلا كعابر سبيل» وجلس على يمين مُضيفه ووضع رأسه على يده وصمت.

صديقهم وضيف الحفل كلايف بيل يتذكر

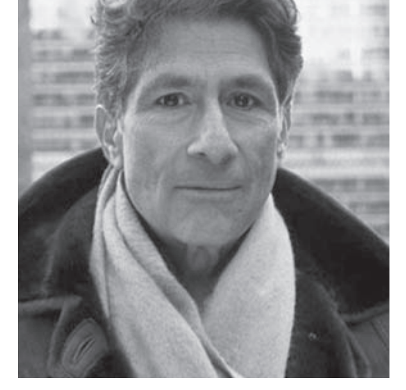


مارسيل بروست





بابلو بيكاسو



سيمون دو بوفوار وبول سارتر

إدوارد سعيد

> دعى سيدنى شيف كل من بروست وچويس وسترافينسكى وبيكاسو لإحدى الحفلات، وكان بروست صيده الثمين

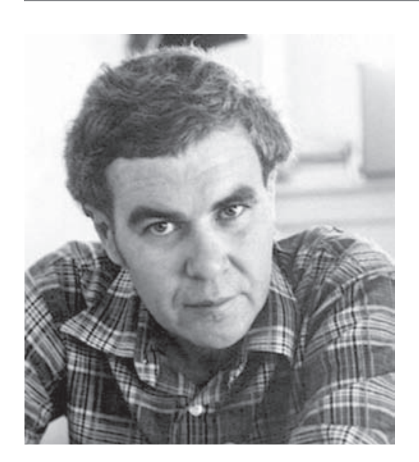
حضور بروست فى الساعة الثانية والنصف بعد منتصف الليل «ضئيلًا، رشيقًا، مُرتديًا معطف أسود أنيق وقفازين»، ويتطلع للعالم من حوله وكأن ضوء غرفة صديقه أُضيء فنهض متمنيًا أن يجده مستيقظًا. لم يعجب مظهره بيل، ولكنه قال: «كانت عيناه تنظران بمجد»، وأثار حضوره حفيظة الأميرة چوليت موغا فرحلت، فأربك هذا بروست فأجلسوه بين سيدنى شيف وسترافينسكى الذى قال عنه: «شاحب كقمر بزغ فى منتصف بعد الظهيرة».
حاول بروست أن يجامل سترافينسكى قائلًا بإنه كبيتهوفن، فقال سترافينسكى «أنت بلا شك معجب ببيتهوفن»، فرد بروست «أمقت بيتهوفن»، فقال سترافينسكى «لكن سيدى العزيز إن سوناتاته الأخيرة...» فقاطعه بروست «أسوأ مما قبلها»، وفجأة من اللا شىء سُمع شخير چويس (تمنى بيل أن يكون شخير نوم فقط) وارتج چويس واستيقظ. قدم بروست نفسه، وتقول الأسطورة بإن چويس ظل ملتزمًا الصمت، فطالما نُظر لهما أنهما ندان لبعضهما وإن كان يعتبر وقتها چويس أقل شأنًا.
ولكن چويس قال لصديقه المقرب فرانك بودجن: «لم نقل شيئًا فى هذا اللقاء سوى «لا»، يسألنى بروست إذا كنت أعرف الدوق الفلانى فأقاطعه وأقول لا، تسأله مُضيفتنا إذا كان قد قرأ الفقرة كذا أو كذا من عوليس فيجيب لا، بالطبع كان الوضع لا يُحتمل، كان بروست يبدأ يومه وأنا قد أنهيت يومى بالفعل».
سيدنى شيف ضحد أسطورة صمت چويس، وقال بإنه تحدث مع بروست، ولكن حول المرض، وكلاهما كان يشتكى مما يؤلمه، ويكمل بأنه فى نهاية الحفلة اقترح بروست أن يكملوا سهرتهم فى شقته، تكدس سيدنى وزجته مع چويس فى سيارة الأجرة، وبدأ چويس بالتدخين، فانفعل بروست؛ لأنه مصاب بالربو، وظل يتحدث باستمرار، ولا يوجه حديثه لچويس. عندما وصلوا حاول چويس الصعود معهم؛ لكنهم بذلوا أقصى جهدهم للتخلص منه، وأصر بروست: «دع سيارة الأجرة تُقلك للمنزل»، واختفى صاعدًا السلم مع ڤيولت شيف، واصطحب سيدنى چويس لمنزله، وشربوا الشمبانيا، وتحدثوا بمرح حتى شروق الشمس.

دعوة سارتر لإدوارد سعيد

يذكر إدوارد سعيد فى يومياته أنه فى بداية شهر يناير من العام ١٩٧٩، بينما كان فى منزله بمدينة نيويورك يُحضر لإحدى محاضراته، وصله تلغراف من باريس يقول: «تدعوك مجلة الأزمنة الحديثة لحضور ندوة عن السلام فى الشرق الأوسط فى مدينة باريس يومى ١٣ و١٤ مارس من هذا العام، فى انتظار ردك. سيمون دو بوفوار وچان بول سارتر».
فى البداية ظنها مزحة من كليهما، وأمضى يومين يسأل أصدقاء عديدين فى باريس ونيويورك حتى تأكد من صحة الدعوة، وأمضى وقتًا أقل ليجد تذكرة طائرة مناسبة، وبعث برسالة لتأكيد حضوره، وبعد عدة أسابيع رحل إلى باريس.
عندما وصل لفندق إقامته وجد رسالة قصيرة وغامضة من سارتر وبوفوار «لأسباب أمنية، سيُعقد اللقاء فى منزل فوكو».
فى العاشرة من صباح اليوم التالى ذهب لمنزل فوكو ووجد عددًا من الحاضرين، ليس من بينهم سارتر، ولم يشرح له أحدٌ «الأسباب الأمنية»، ولكنه أحس بجو من التآمر يحيط بالمكان، كانت بوفوار حاضرة، وعلى حد قوله «كانت تُحاضر كل من تجده أمامها عن رحلتها التالية لطهران»، كانت الفكرة سخيفة

عندما تلقى إدوارد سعيد دعوة من مجلة «الأزمنة الحديثة» الباريسية بتوقيع كل من سارتر وسيمون دو بوفوار، ظن أنها مزحة

بالنسبة له، لكنه فَضَلَ ألا يحدثها، ثم اختفت مدة ساعة حتى حضر سارتر.
خلال هذا الوقت قابل فوكو، الذى أخبره سريعًا بأنه لن يحضر هذه الندوة، رغم أنها فى منزله؛ لأنه مشغول بعمل بحثى فى المكتبة الوطنية.
يقول إدوارد سعيد إنه حينها لم يفهم لِمَ لمْ يسبق لهما الحديث مطولًا، وأدرك بأن فوكو لم يرغب أبدًا فى التعليق على الشرق الأوسط أمامه، ربما لدعمه لإسرائيل، على كل حال، وصل الرجل المهم «سارتر» متأخرًا كثيرًا عن معاده، ويقول إدوارد سعيد: «صُدمت كيف بدا ذابلًا وعجوزًا».
سافر إدوارد سعيد بالأساس لمقابلة سارتر، لكن حين قابله أحس بعدم ارتياح، ليس لكبر سنه، ولكن للحاشية التى كانت تحيط به معتمدًا عليهم فى كل شىء، وبعدها عَلِمَ أنهم ينتفعوا منه بكل الوسائل، وأنه رأس مالهم فى التحرير والنشر وحتى الترجمة، وكان أكثرهم سيطرة على سارتر هو بيير فيكتور؛ الذى صُدِمَ فيما بعد إدوارد سعيد عندما عَلِمَ بأنه يهودى مصرى يدعى بينى ليفى، يقول عنه إدوارد سعيد: «لم يَبْدُ فيه أى شىء مصرى».
مرَّ اليوم الأول بلا جدوى، وضاع أغلبه فى تنظيم الغداء، ولم يتحدثوا تقريبًا عن شىء، يقول بإنه كان عليهم الحديث عن السلام بين مصر وإسرائيل، خاصة فى فترة توقيع اتفاقية كامب ديفيد، وعن قيمة السلام مع العرب، وعن التحدى الوجودى للعرب ولإسرائيل؛ لكنه يقول: «اكتشفت متأخرًا وببطء أن الهدف ليس الحديث عن السلام أو المفاوضات، بل عن التطبيع، وهذا أغضب المثقفين العرب ولم يحضروا بقية الأيام».
حتى هذه اللحظة لم يقابل سارتر، ولكن أصابه إحباط حقيقى عندما رأى بوفوار «كانت تدور فى الغرفة وتهذر بثرثرة مكابرة عن الإسلام وحجاب المرأة؛ لذا عندما اختفت لم أفتقدها، وإن كانت تضيف نشاطًا فى الأجواء».
حتى حانت اللحظة المنتظرة؛ «كان وجود سارتر غريبًا، وسلبيًا، وبلا قيمة. لم يقل كلمة


ريموند كارفر

واحدة لعدة ساعات. وعند الغداء جلست قبالته، وبدا كئيبًا وصموتًا والبيض والمايونيز يلطخان وجهه. حاولت فتح حديث معه، ولكن بلا فائدة. ربما كان أصمًا ولكنى لست متأكدًا، ولكنه بالتأكيد كان شبحًا ما تبقى من شبابه».
كان بيير فيكتور يدير الندوة وحده، ومن حين لآخر يسحب الفيلسوف العجوز جانبًا، ويهمس له ببعض الكلمات، ثم يستمع لملاحظاته، ويعودان ثانية، فيقول إدوارد سعيد: «وجدت أننى أُذكر نفسى كل حين بأننى سافرت إلى فرنسا لأسمع ما سيقوله سارتر، وليس لسماع أشخاص أعرف آراءهم بالفعل؛ لذا قاطعت المناقشة، وقلت إننى هنا لأسمع سارتر وأصررت بشجاعة».
أثار كلام إدوارد سعيد «الرعب بين حاشية سارتر» الذين قطعوا النقاش ووقفوا جانبًا ليتناقشوا، بينما الفيلسوف يجلس وحده وحين عادوا قال بيير فيكتور «غدًا، ربما يتحدث سارتر»، حينها أدرك إدوارد سعيد بأن الأمر كله «مضحك ومحزن فى الوقت نفسه».
ولينفى إدوارد عن نفسه أى شك، حضر اليوم التالى ليسمع سارتر، ولكن كما توقع أعلن بيير فيكتور بأن سارتر كتب ورقتين سيقرأهم على الحضور؛ «مدح أنور السادات لشجاعته، ولكنى لم أجد حديثًا عن الاستيطان الإسرائيلى، ولا عن الماضى، كانت كلمة لا تشبه إطلاقًا موقفه من فرنسا فى الجزائر. كانت كلمة أشبه لتقرير لوكالة رويترز»، وظل سارتر لبقية اليوم صامتًا.
رحل إدوارد سعيد وهو فى غاية الإحباط، ثم زاد إحباطه عندما نشرت مجلة الأزمنة الحديثة مشاركات الحضور فى هذه الندوة، وتفاجأ بأن كلمة سارتر قد اختُصرت وخُفِفَت عن ذى قبل، حتى صارت بلا قيمة، ويتساءل: كيف يمكن لمفكر كبير أن ينحدر به الحال إلى مواقف مخزية أو يكون رهينة خداع عصبة من الشباب.
يختتم إدوارد سعيد: «بعد سنة من مقابلتنا القصيرة والمحبطة فى باريس مات سارتر، أتذكر بوضوح كم حَزِنْتَ على وفاته».


هاروكى موراكامى

شعر ريموند كارفر بالإطراء أن يسافر موراكامى من اليابان إلى لوس أنجلوس ليقابله

زوج أحذية لموراكامى

قابل هاروكى موراكامى ريموند كارفر للمرة الأولى والوحيدة فى صيف العام ١٩٨٤. كان موراكامى بعمر الخامسة والثلاثين، ويكتب منذ ست سنوات، وظهرت أول رواية مترجمة له بالإنجليزية فى العام ١٩٨٢ تحت عنوان «مطاردة أغنام برية»، ولكن كارفر لم يكن يعرف عنه سوى أنه ذلك المترجم المُتحمس الذى ينقل أعماله إلى اللغة اليابانية.
كارفر لم يكن يحب أن يعطل جدول كتابته من أجل أى زيارة، وغالبًا ما تجنب الزيارات، ولكنه

شعر بالإطراء أن يسافر موراكامى كل تلك المسافة من اليابان إلى لوس أنجلوس ليقابله. تيس غالاغر الشاعرة وزوجة كارفر كتبت بعد الزيارة: «كارفر كان متشوقًا لزيارة موراكامى، كطفل سعيد، أحب أن يرى من هو وكيف دفعت كتابات ريموند كليهما للمقابلة».

وصل موراكامى وزوجته يوكو لمنزل كارفر وغالاغر، وكان منزلًا فسيحًا بنوافذ واسعة. صُدِمَ موراكامى بـ «جسد كارفر الهائل»، وكتب ملاحظة: «الطريقة التى يجلس بها على الأريكة، وكأن جسده ينسحق تحته ،ويمكن القول إنه لم يرغب أبدًا أن يكون بهذه الضخامة، ولديه تعبير خَجِل على وجهه».

فى البداية شعر كلاهما بالخجل. كان كارفر يتمتم فى كلامه ولا يألف الغرباء، لكنهما تحدثا وكان كارفر منتبهًا بشدة لحديث ضيفه. كان ينعم بسنوات دافئة من الشهرة خاصة بعد تجاوزه إدمان الكحل والمآسى. تناولوا قطع السمك المدخن، وقُدِمَ لهم أكوابًا من الشاى الأحمر، حينها وَمَضَ برأس كارفر قصيدة عن موراكامى:

نحتسى الشاى، وبِفطنة نتأمل
الأسباب الممكنة لنجاح كتبى
فى بلادك.
وننزلق فى حديث عن الألم والذل
اللذان تجدهما يحدثان، ويتكرران
فى قصصى.
وعن تلك الصدفة المحضة.
وكيف يفسر كل هذا بيع النسخ.

جلسوا معًا لساعتين، وكان كل شىء على ما يرام، وفى النهاية وَعَدَ كارفر موراكامى بزيارته فى اليابان. ابتهج موراكامى إلى حد أنه عندما عاد إلى اليابان اشترى سريرًا كبيرًا ليلائم صديقه الأمريكى، وليشعر بالراحة حين يزوره فى منزله.

ولكنها زيارة لم تحدث قط، أصيب كارفر بسرطان الرئة، وانتشر فى جسده حتى وصل للمخ، وقضى عليه فى العام ١٩٨٨ بعمر الخمسين. زوجته غالاغر أهدت موراكامى زوج أحذية لكارفر كرمز للاحترام من كاتبٍ لآخر.

حَلَزون

بلغ سلفادور دالى عامه الرابع والثلاثين، وحاول ثلاث مرات، على مدار عدة سنوات، مقابلة سيجموند فرويد، ولكن بلا جدوى. كل مرة يهاتف منزله فى فيينا يخبروه بأن فرويد خارج المدينة لأسباب صحية، حتى يأس تمامًا.

فى يونيو من العام ١٩٣٨ كان دالى يجلس فى مطعم فى باريس يأكل من طبق مملوء بالحلزونات، وبالصدفة لمح مَنْ يجاور طاولته يحمل جريدة بها صورة فرويد، ومكتوب بها أن عالم النفس الشهير سيصل المدينة فى طريقه إلى لندن، بعد أن لحق بالرحلة الجوية الأخيرة هربًا من النازيين الذين احتلوا فيينا. نظر دالى للجريدة ثم للطبق أمامه ثم صرخ قائلًا: «لقد اكتشفت للتو سر فرويد! إنه حلزون! عقله حلزونى، لن تستخرجه سوى إبرة».

مرة أخرى اشتعل حماسه سعيًا وراء بطله. فتواصل مع إدوارد چيمس الذى بدوره تواصل مع ستيفان زفايج الذى كان يعلم دالى أنه مُعجب بأعماله، وأنه مقرب لفرويد. كتب زفايج ثلاث رسائل لفرويد محاولًا أن يقنعه بأن يرسم له دالى صورة شخصية، وأخبره بأنه «أكثر المؤمنين والملتزمين بأفكارك».

فى الخطاب الثالث والأخير كتب زفايج: «لسنوات وهو يحاول أن يقابلك. يقول بإنه يدين لك فى فنه أكثر مما يدين لأى أحد.. سيبقى ليومين فى باريس ولن يعطل محادثتنا.. يرغب دالى بالطبع أن يريك رسوماته التى عرضها فى المعرض ولكنك قليلًا ما تخرج؛ لذا سيجلب معه آخر رسوماته، وهى فى رأيى أجملها لكى تراها فى المنزل».

تقابلوا فى منزل فرويد فى لندن. وقبل وصولهم كان دالى وزفايج وچيمس يسيرون قرب المنزل، حين رأى دالى شيئًا غير اعتيادى: «رأيت دراجة مُلقاة على جدار، ويتدلى منها خيط أحمر، فى آخره زجاجة تبدو مملوءة تمامًا بالماء، وفوقها رأيت حلزونًا».

كان فرويد تخطى الثمانين عامًا ويعانى من السرطان، وفى الآونة الأخيرة فَقَدَ سمعه؛ لذا لم يقل شيئًا تقريبًا لدالى الذى لم يكن يتحدث لا الإنجليزية ولا الألمانية، ولكن دالى قال: «تحدثنا بالأعين».

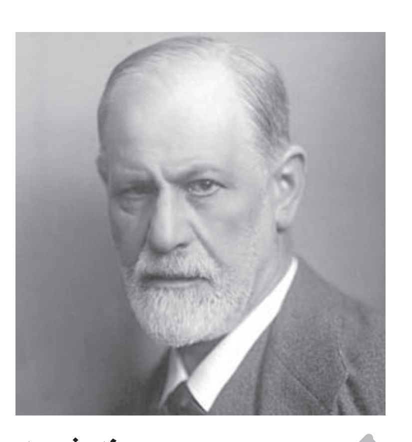
عرض دالى على فرويد لوحة تحول النرجس، وقضى فرويد يومًا فى تأملها، ثم قال لزفايج: «حتى اللحظة أميل للقول بإن هؤلاء السرياليين الذين يعتبروننى مرشدهم حمقى بنسبة مائة بالمائة .. فى الحقيقة سيكون من المثير للاهتمام تحليل كيف تطورت هذه اللوحة حتى اكتملت».

بينما كان چيمس وزفايج يتحدثان مع فرويد، أخرج دالى دفتره ورسم سريعًا صورة شخصية لفرويد كحلزون، وكان مرتعبًا أن يراه فرويد؛ لذا كان زفايج يثبت عيناه على فرويد حتى يمنعه من النظر لدالى.

اعتبر دالى هذه المقابلة واحدة من أهم أحداث حياته، ولا يمل من سردها كلما أتيحت له الفرصة حتى إنه قال لأندريه برتون: «عندما رأى لوحتى قال لى: فى رسومات القدماء تنظر فتبحث عن اللاوعى، أما فى رسوماتك أنظر فأبحث عن الوعى».

وفى الحقيقة بينما كان دالى يرسم عالم النفس العظيم بعيون مُتقدة، مال فرويد إلى أذن إدوارد چيمس، وقال له بالألمانية: «هذا الفتى يبدو طائشًا، ليس عجيبًا أن تكون فى إسبانيا حربًا أهلية إذا كان كلهم على شاكلته».

> كتب زفايج ثلاث رسائل لفرويد محاولاً أن يقنعه بأن يرسم له دالى صورة شخصية




سيجموند فرويد


سلفادور دالى

يورى فيلسن أو بروست روسيا

قوس المنفى

من حرب أهليّة شرسة إلى وحشيّة غير محدودة

يورى فيلسن هو الاسم المُستعار لنيكولاى فرودنستاين؛ وهو كاتب حداثى رائد، وواحد من أهم كُتّاب روسيا المُهاجرين فترة ما بعد الحرب وأكثرهم أصالة. وُلِد عام ١٨٩٤، ولُقِّب باسم «بروست روسيا» بسبب رواياته وقصصه ثرية الأسلوب والثاقبة نفسيًا. هَهُنا يرسم الكاتب والناقد والمُترجم البريطانى بريان كارتنيك مشهدًا نابضًا لحياة الكُتّاب الروس فى باريس، وطريقة اشتباكهم مع تعقيدات الحياة بين الحربين العالميتين، وذلك بمناسبة إطلاق الترجمة الإنجليزيّة الأولى لرواية يورى فيلسن «احتيال» فى بريطانيا يونيو ٢٠٢٢، وفى الولايات المتحدة فبراير ٢٠٢٣.

بريان كارتنيك

ترجمة: مجدى عبد المجيد خاطر



يورى فيلسن

نحنُ فى باريس العام ١٩٣٣. ولّى عقد العشرينيات الذهبى، وخبت الدادائيّة والآرت ديكو، وأهلّ الكساد العظيم ونجا جيل جيرترود ستاين الضّائع من تيهه؛ أو هكذا تبدّى، وسلك كل منهم سبيله الخاص. واستبدل الزوجان سكوت وزيلدا فتزجيرالد الاحتيال بالسلم، وفى بقعة ما بالدائرة السابعة يُقيم جيمس جويس عشاء وداع لإرنست همنجواى ويضع نصب

ترجمة

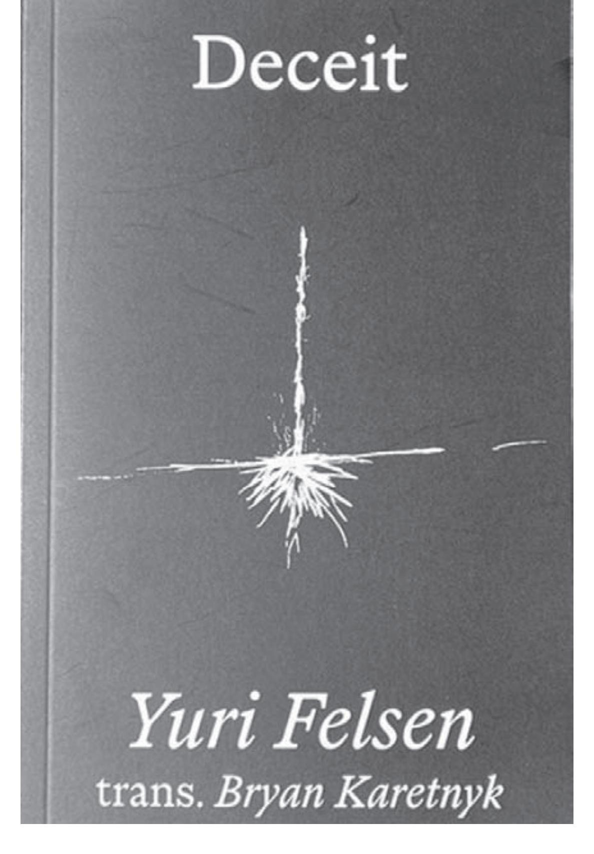
عينيه فى الوقت ذاته طريدة هائلة فى كينيا وتنجانيقا.
فى غضون ذلك، يُهيّج عزرا باوند الجماهير فى إيطاليا إبّان حكم موسوليني (رغم أنّه كان لا يزال يكتب أناشيده المطوّلة)، وتخلّى تسوجوهارو فوجيتا عن رسم حسناوات ومُشاكسى مقهى دولاروتوند، وعاد إلى إمبراطوريّة الشمس المُشرقة مستمرّة التوسّع حيثُ سرعان ما انهمك فى الدعاية لإله حى- وحيثُ تذوى ذكريات تبرجه مثل النساء بصحبة ملكة مونبارناس أسرع من ذَوِى الديمقراطيّة فى أرجاء أوراسيا كافة. عصر استقطاب وتقلّب، لكن إن كان الجيل الضائع قد هجر مدينة النور، فثمّة جماعة أخرى من الفنانين جاءوا إليها للسكنى. خلال الوقت الراهن على أقل تقدير.
وفى مقهى Le Murat على مرمى حجر من حلبة السباق فى حى أوتويل، تلتقى جماعة من المُهاجرين الروس ليلة تلو الأخرى داخل القبو للعب البريدج حتّى طلوع الفجر فى أغلب الأحيان. كانوا عنيدين وفصائل جمّة، يُمضون فترات الأصائل فى الكتابة، والأمسيات فى النقاش فى ما بينهم، وكثيرًا ما يؤول المشهد إلى ضجيج وصخب. كانوا منفيين، كتاباتهم الخالدة لا هى يُمكن نشرها فى وطنهم، ولا هى مفهومة فى البلاد الجديدة، وقد أطلق عليهم آنذاك أحد الكُتّاب وصف الجيل المغمور.
تتفصّد كل خليّة من خلاياهم سخطًا وغضبًا وقسوة ورومانسيّة وإحساسًا بالصدمة وعدم الانسجام، مثل رفاقهم السّابقين الأوسع شهرة بالطابق العلوى. هؤلاء هم المارقون المشردون الذين جرؤوا على أن يُديروا ظهورهم لإنجيل الإرهاب الشيوعى الّذى وضعه لينين وستالين، فقضوا بذلك على أنفسهم بأن يحلموا بروسيا للأبد، وأن يكتفوا من الحياة بفقر مُدقع يجعل دوستويفسكى يتبدّى كأنّه روكفلر.

> يتميز فنه بعمق استبطانه للنفس البشريّة وتصوير الطبيعة البشريّة بكل عارها ورونقها

> ## واحد من أهم كُتّاب روسيا المُهاجرين فترة ما بعد الحرب، وأكثرهم أصالة

وعند إحدى الطاولات، يجلس الكاتب يورى فيلسن قُبالة الشاعر المُخضرم والنّاقد المتنفّذ فلاديسلاف خوداسيفيتش. وربّما حضر أيضًا إيفان بونين أحدث الفائزين بجائزة نوبل؛ والمسوغ الأكبر للهجرة الأدبيّة حتّى الآن، وقد شاب شعره وأصابه الهُزال، يُصارع كى يوضح للنادل الفرنسى ما يُريده.
بالتأكيد لن يُظهر الروائى السياسى مارك ألدانوف -الّذى يشتهر بين ذاميه الحاسدين باسم «ماركو شنطة الفلوس»- احترامه لأحد بعد العشاء (رغم أنّه يستطيع تحمّل كلفة العشاء فى الطابق العلوى)، وسيصطحب معه على الأرجح جورجى آداموفيتش؛ مُعلِّم فيلسن السّابق وخصم خوداسيفيتش، هذا ما لم يكن لدى النّاقد موعد آخر مع شاب وسيم. وإذا توفّرت النقود فربّما يجيء بوريس بوبلافسكى -مُدمن الكوكايين والروائى والمُلاكم والولد الشقى عمومًا- وبرفقته صديقه فاسيلى يانكوفسكى الذى سيكتب عن كل هذا فى السنوات المُقبلة، بعد أن يلقى الباقون منهم حتفهم ويواريهم التراب.
ويتردد صدى كرات البليارد فى الخلفيّة، وتتضاعف أدخنة السجائر الزرقاء الكثيفة بالمرايا المُثبّتة فوق الحوائط، ويمتلئ الهواء المسموم بمزيج من حيوية ويأس محمومين، ويوزّع النبيل العجوز الجالس قُبالة فيلسن؛ وهو مُقامر مُتمكّن يلعب من أجل المال فقط، الورق بشكل عصبى بأصابع مخضرة مضمّدة، وسيكتب يومًا ما مُخلّدًا مشهد جزيرتهم الخاصّة الأسطوريّة: «لعبنا عُصابى فى أغلب الأحيان؛ إذْ ابتلع الماضى العصر التشيكوفى بحفيف أوراقه اللطيف وشعر أمسيات الشتاء».
والواقع أنّ بستان الكرز [عنوان آخر مسرحية كتبها أنطون تشيكوف عام ١٩٠٣- المُترجم] بيع منذُ زمن طويل، وأفسح انحطاط نهاية القرن العقيم مكانًا لمجون عصر الآلة المُطلق. فهناك فى الاتّحاد السوفييتى قتل ستالين ملايين الأوكرانيين فى حملة استمرّت عامًا كاملًا من التجويع الشّامل، وفى ألمانيا شهد اليهود إرهاصات الاضطهاد المُقبل وافتتح هتلر أول معتقلاته خارج بلدة داخاو فى بافاريا. أمّا داخل قبو مقهى Le Murat فلا يستطيع المهاجرون المغمورون إلا أن يُراقبوا الحيلة تلو الأخرى ودخان سجائر وتعويض خسائرهم بقلق بالغ.
من جانبهم، ليست قرصة الجوع والحنين هى ما أفرخت عُصابيتهم الجماعيّة؛ إذْ شهدوا الأرض التى وُلدوا عليها يسحقها حذاء الطّاغية، ومثل كاساندرا قبل سقوط طروادة، صاروا يرون بوضوح شديد المصير الذى ينتظر أوروبا هى الأخرى. أضف إلى ذلك عبء الهوية المهيضة الذى يُثقل نفوسهم، ومخاوفهم من العقم الفنّى والأزمة والاعتلاج الثقافيين والتهميش والإذلال والازدراء المتزايد الّذى يلقونه من المُحيطين. وما أيسر أن ندرك لِم يجد لعبهم «العصابى» مثل هذه الأصداء داخل أرواحهم وكتاباتهم. وهكذا يدفعهم الاشتباك مع تلك التعقيدات والصعوبات إلى اللجوء للفن، على أمل العثور على ملاذ فيه من أجواء غريبة، وربّما على فرصة من أجل إعادة تعريف موقعهم فى تلك الأجواء- بشروطهم الخاصّة.
يربح فيلسن مباراة أخرى وتتراقص فوق وجهه الوسيم ابتسامة صبى ابن مدارس، فى حين يتصاعد الدّخان من سيجارة جولواز ماريلاند محشورة بمبسم سجائره الرخيص. فهو فيلسن فى منتصف حياته المقدورة فى باريس؛ إذْ وصل إليها قادمًا من برلين من عشر سنوات بالضبط، وأمامه عشر سنوات أخرى قبل أن يقتله النازيون لأنّه يهودى ليس إلا. وخلال هذا العدد المُحكم من السنوات لن يصنع لنفسه شهرة باعتباره أحد أكثر شباب الكُتّاب الذين برزوا فى المنفى موهبة فحسب، بل باعتباره أيضًا مؤلِّف أحد أكبر المشاريع الأدبيّة طموحًا التى أُنجزت خلال ذلك العصر البربرى.
استوحى فيلسن مشروعه غير المُكتمل من رواية بروست الضخمة البحث عن الزمن المفقود، ويضم ثلاث روايات وعددًا من القصص القصيرة المُترابطة (لكن الرواية الرابعة شبه المُكتملة ستُفقد أو يُفتك بها





> استوحى مشروعه غير المُكتمل من رواية «البحث عن الزمن المفقود» لبروست

بعد اعتقاله وترحيله)، وهو بورتريه ذاتي يقتفي أثر تطور أناه الأخرى النفسي والفني؛ نازح واهن الأعصاب ومؤلِّف طموح يحرّضه التورّط في علاقة غراميّة قاسية على إتقان حرفة الكلام، ويولِّد في داخله حوارًا ذاتيًا صادقًا وموجعًا في بعض الأحيان.

يتميّز فنّ فيلسن المتجذِّر في فكرة أنّ لُغز الشخصية الفرديّة ينكشف من خلال الإبداع والمُعاناة والحُبّ، بعمق استبطانه للنفس البشريّة وتصوير الطبيعة البشريّة بكل عارها ورونقها. وقد اضطرته هذه الغاية إلى تطوير أسلوب نثري فريد ومبهم في بعض الأحيان، على أنّ هذا الأسلوب ليس تمرينًا مُبكّرًا على جماليات حداثيّة؛ فبالنسبة له تنمّ التجربة برمتها عن باعث أخلاقي مُلح.

شهد فيلسن ما جرى من فظائع منذُ العام ١٩١٧ وأصابه نصيبٌ منها، واكتفى بالنظر من موقعه المُلتبس بهذا القبو الباريسي ملؤه الارتياع والتقزز، على قرار السلطات السوفييتيّة -ناهيك عن فظائعها الأخرى- اعتبار الأدب الروائي شأنه شأن أي خطة خمسيّة، واتّخاذ الحقد والتعصّب الطبقيين تجاه أي استعراض للنزعة الفرديّة مذهبًا فنيًا مُقدّسًا. ومثل أرفع أبناء جيله، دأب فيلسن على التفكير في أصلح الوسائل لممارسة ما قد يكون العزاء الوحيد الّذي يُتيحه المنفى؛ وهو حرية الإبداع، من أجل التصدّي لأوثان التعاونيات والاسترقاق والبطش والقوة الغاشمة، سواء كانت شيوعيّة أو فاشية (وكان الاختلاف بالنسبة لعينيه اليقظتين شكليًا ليس إلا).

سيكتب في غضون شهور قليلة مُخاطبًا المرحلة بصورة مُباشرة: «إنّ إحياء الرقّ أليم ومُخيف، ومع ذلك، فإنّ هذا الإحياء ليس إلا «انحرافًا تاريخيًا»، ومُعارضوه ليسوا خدمًا مُثيرين للشفقة على الإطلاق، بل هم بالأحرى طلائع مستقبل حقيقي، وكلّما توغلنا أبعد في هذا المستقبل تأكّدت هذه الحقيقة. وهذا «الانحراف التاريخي» يُسارع الخطى الآن لإثبات ما أقول؛ إذْ نعرف مدى استفحال رغبات الطغاة، ومدى جشعهم ونهمهم، ومدى تماديهم، وأنّ انجرارهم إلى المُغامرات المحذورة سيودي بهم في نهاية المطاف. على أنّ ذلك لن يحدّ بطبيعة الحال من مآسي الحاضر».

ومع ذلك، تتبدى تلك المآسي بالنسبة للقابعين في القبو عالمًا منفصلًا في نواح عديدة. ففي «احتيال»؛ وهي أولى روايات فيلسن الثلاث الناجية، يتصوّر الرّاوي مجهول الاسم أنّ عوالم الطغيان والتعذيب ومن يسكنوها نائية وأخرويّة وتكاد تكون خياليّة: «كأنّنا نتكلّم عن رواية جديدة مُثيرة»، وليس من قبيل الصدفة أن تتجسّد هذه الغيبيّة في غريم البطل في الحبّ؛ وهو ممثل سوفييتي: «يُصادق المفوضين، ومُحدث نعمة، وبلشفي». يجعل اقتحامه واقترابه من بطلنا ذلك العالم حقيقة مادية ملموسة، ويُهدد بخطر على الجانبين الواقعي والنفسي.

على أنّ تلك المخاطر ستزداد وتتفاقم بصورة أكبر في قادم الأيام، وفي صور أزيد تعددًا وأشدّ شيطانيّة. فحول مباريات البريدج المستقبليّة ستُطرح تساؤلات وتُوجه اتهامات وتُلوى أيدي، وسيُمعن النازحون التفكير في ما يجب عمله حيال المشكلة الكُبرى التي يتجاهلونها. وسيتبدّى الحديث عنها موجعًا جدًا تارة، وأجوفًا جدًا تارة أخرى. لذلك نرى نفس البطل في رواية لاحقة يردّ على تأنيب مُضمر من حبيبته؛ ذلك أنّها ترغب كما يبدو في معرفة لِم لا يكتب عن روسيا؟ على أنّ أوان ذلك قد فات؛ إذْ أنّه: «خياري الواعي هو ألا أكتب عن روسيا». ويتبدّى أنّ الرد يجيء من فيلسن وممثله في الرواية.

«أريد النقاش بشأن روسيا لما لا نهاية، وأن أتشدّق بجيلنا الروسي، على أنّ الأحوال انقلبت بصورة بالغة السخف، بحيث باتت كل فكرة تخصّ روسيا وكل حديث يوغر صدورنا ويوهن عزيمتنا؛ ذلك أنّ روسيا وكل ما يجري بها الآن أصبح عابرًا ووهميًا ولا يُغتفر، أمّ الحب الأفلاطوني والرومانسي (الّذي لا أكتب لك إلا عنه)، شعر العلاقات الإنسانيّة -حيثُ يُمكننا العثور على نبض الأبديّة.. داخل روسيا، ومن روسيا- فثمّة سعي لنشر الكراهية (أو على الأقل صورة مشوهة عن الحُبّ)، في حين أحتاج أنا وجيلي أن نُشفق ونغفر، وأن نستلهم الشفقة والغفران».

هذه هي عقد المنفى الكؤود: الحاجة إلى الغفران والعجز عنه؛ التفهّم الشديد والتمسّك رغم ذلك بالشجب والإدانة؛ الرغبة في تحذير الآخرين مع شحّ الكلمات وغياب الجمهور. ورغم ذلك يظل المنفى هو الخيار الوحيد المُتاح.

وبعيدًا عن هذا الجدل المفتوح، يعتقد فيلسن أنّ الإجابة تكمن بدلًا من ذلك في فنّ يُبجِّل الروح والإنسان وكل ما هو باق، حتى بين أنقاض المنفى، وفي ضوء ذلك القبو في أوتويل الخافت والمملوء بالدخان. وربّما يكون على حقّ؛ فرغم أنّ حياته ستتبع حسبما سيُلاحظ أحد نازحي المُستقبل بصورة بليغة: «قوس المنفى من حرب أهليّة شرسة إلى وحشيّة غير محدودة»، إلا أنّ فنّه سيدوم. فهو قد أطلّ أخيرًا من جزيرته الباريسيّة، يتكلّم إلينا اليوم من وراء القبر بعد زمن طويل من زحف النازيين، وبعد أن أنهى صاحبه إلى جانب جيله المغمور مهمتهم الأخيرة.



مارجريت آتوود كاتبة كندية، صدر لها حتى الآن سبعة عشر ديوانًا شعريًا، وستة عشرة رواية، وعشرة كتب بحثية، وثمانى مجموعات قصصية، وثمانية كتب للأطفال ورواية مصورة. وقد حصلت على عدد كبير من الجوائز مثل جائزة القلم الأمريكى عن مجمل أعمالها، وجائزة فرانز كافكا، كما نالت جائزة مان بوكر الدولية عام ٢٠٠٦، وعملت كرئيسة اتحاد الكتاب الكنديين.

تجارب المحرومين

فى «هذه صورة لى» لمارجريت آتوود

ترجمة وتحليل:
د. سعيد أحمد أبوضيف

تهتم آتوود بالقضايا الأدبية بشكل عام وقضايا المرأة والأديان والهوية بشكل خاص، وكانت «المرأة الصالحة للأكل» ١٩٦٩ من أوائل رواياتها التى اتسمت بالتركيز على القضايا النسوية كنوع أدبى يمثل مرحلة ما بعد الحداثة. أغلب قصصها واقعية مع إضافة بُعد خيالى، وهى تعتنى جيدًا بالنهايات المفتوحة، مما يزيد الإثارة والدهشة.

أما عن جانب الشعر فى أدب آتوود؛ فإن الكثير من قصائدها مستوحاة من الأساطير والقصص الخيالية التى اهتمت بها منذ صغرها. كما تهتم آتوود بفكرة مصارعة الموت خلال قصائدها، ففى قصيدة «مرثية أخرى» تتساءل الشاعرة عن حتمية الموت، وعن مدى حقها فى مواجهته. وتعبِّر الشاعرة فى كثير من قصائدها عن جانب من جوانب الحياة، ويتخلل ذلك التذكير بالموت، ومراحل تحلل الجسد، كما ذكرت فى قصيدتها «دائرة الطين».

آتوود كاتبة نسوية معروفة، تكتب غالبًا عن اضطهاد المرأة فى المجتمعات الحديثة، وفى قصيدتها الغامضة «هذه صورة لى»، تستخدم آتوود العديد من جوانب الطبيعة التى لوحظت فى صورة فوتوغرافية؛ لترمز إلى هيمنة الرجال على النساء فى مجتمعاتنا القمعية. إنها تطالب المجتمع ككل أن يرى من خلال الصور النمطية الموضوعة على المرأة، ويلاحظ الأهمية الحقيقية، والأهمية التى تتمتع بها المرأة فى التاريخ وحياتنا الحالية.

«هذه صورة لى» هى إحدى قصائد مارجريت آتوود التى افتتحت بها ديوانها الشعرى الرائع «لعبة الدائرة»؛ فمن خلال قصيدة من الشعر الحر الحديث، تصف الشاعرة بشكل هادئ، صورة قديمة لها. لقد اختارت الشاعرة عنوانًا ليكون ذا دلالة غامضة؛ ليقود إلى عدة تفسيرات. قد يرغب المتحدث فى لفت انتباهنا إلى الصورة. حقيقة أنها تدعى أنها هى من فى الصورة، وعندما نقترب من

الحقيقة تبدو صورتها مختلفة تماما عما هو فى الواقع. ومع ذلك، فإن التفسير الأكثر منطقية هو أنها تقصد، وكان التصور العام أو النظرة العامة لها مختلفًا تمامًا؛ كانت هذه هى نفسها الحقيقية فى الصورة.

تمضى الشاعرة أولًا فى وصف الصورة من حيث الوقت، لم تكن صورة حديثة، ولكنها التقطت منذ بعض الوقت. يبدو أنها ملطخة (خارج التفكيك). يبدو أن هناك خطوطًا غير واضحة، كما لو تم تحليلها بيانيًا. يبدو أن الخطوط غير الواضحة والبقع الرمادية (الشقوق) ممزوجة بالورقة نفسها. لقد أصبحوا الآن مرتبطين بشكل معقد بشخصيتها؛ لذلك تم تصوير الشاعرة فى المقطع الأول عن طريق التحليل المنطقى من حيث المادة. لطالما تم تجاهل المرأة فكريًا؛ إنها بالأحرى تبقى ظاهرة كونية، ولكن مضمونها مشوه. ونستطيع أن نميز بوضوح صوت الأنثى المقهورة التى تحاول الشاعرة التعبير عنها، بالإضافة إلى الخلفية الوصفية التى تستعرض فيها الطبيعة الصامتة فى المقطع الأول من القصيدة.

إنها صورة قديمة لى،
تبدو للوهلة الاولى،
باهتة اللون،
تتناثر فيها رمادية الظلمة فى الكون،
وتتمدد فى خطوط متشابكة اللون،

ويسار صورتى، بالطرف السفلى الممتد،
ظلٌ، كفرع شجرة حزين،
يبدوا كجزع قديم، أو عشب عقيم
وعلى اليمين وفى منتصف المضيق،
منحدر ممتدٌ كالطريق،
منحدر يدنوا، وظلُ بيت خشبى عتيق.

تصف الشاعرة الصورة باستخدام نغمة هادئة لصوت امرأة، لكى تصبح هذه القصيدة مفتاحًا لقصائدها فى كامل ديوانها الشعرى «لعبة الدائرة»، ويكتشف القارئ أن هذه الدائرة هى خبرات المرأة البائسة فى صراعها من أجل حريتها وشخصيتها. وقصيدة «هذه صورة لى» جاءت فى شكل أبيات غير منتظمة، ومقاطع متباينة الطول؛ لكى تعكس ومضات الشعر الحديث، وهى تعبِّر عن الحالة الشعورية والقضية التى تعيشها وتتبناها آتوود. تبدأ الشاعرة فى وصف صورة ضبابية منذ سنوات، تختلط عناصرها وأشكالها على ورق الصورة، وتحدد بصوت شجى حزين جزء شجرة قديم فى إحدى أركان الصورة،

قصيدة تثير الفضول لدى القارئ لكى يبحث عن المزيد من المعانى ولا يكتفى فقط بالظاهر

الأبيات الشعرية قصيرة وكُتِبَت على شكل فقرات تميل إلى النثرية

ومنحدر يؤدى إلى منزل خشبى صغير، يبدو عليه الزمن. ثم تلتفت الشاعرة إلى خلفية الصورة، وإلى البحيرة التى تقع خلفها تلال منخفضة صغيرة.

وفى الخلفية، بحيرة بها ماءٌ عميق،
وخلفها تلالٌ صغيرة وضيق الطريق

إنها صورة لى يوم موتى.

أنا من فى البحيرة يوم غرقى،
أنا فى وسط الصورة،
تحت الماء مستلقية.

تحدثنا الشاعرة فى لمحة سينمائية عن صورتها يوم غرقها فى البحيرة، وتجذب انتباه القارئ إلى أن البحيرة فى وسط الصورة وأنها مستلقية جثة هامدة، لا يستطيع أحد أن يحدد شكلها أو ملامحها؛ لأن الضوء ينعكس على سطح الماء. توظف آتوود قدرًا كبيرًا من الرمزية فى قصيدتها للتعبير عن اضطهاد المرأة، ويتم إدراك هذه الرمزية من خلال ضبابية الصورة، وفرع الشجرة، والمنحدر، والمنزل، والبحيرة، والضوء المنعكس من البحيرة. هذه الأجزاء المتناثرة، المشوهة فى الصورة تعبِّر عن الاعتقادات السلبية عن النساء. علينا أن نتجاوز هذا التشويه لنرى حقيقة الصورة، أو لنلاحظ الجوهر الحقيقى للمرأة وأهميتها. كل شىء فى الصورة، حرفيًا ورمزيًا، يتأثر بتشويه الصورة. يمثل التل الصغير الذى «يجب أن يكون لطيفًا ومنحدرًا» التحديات التى تواجهها النساء فى التغلب على التحيز الأنثوى. ويجب أن يكون هذا التحدى سهلًا؛ لكنه فى حقيقة الأمر تسلق شاق متعب. كما يرمز المنزل الصغير فى الصورة إلى المرأة ومكانتها فى المجتمع.

من الصعب أن تجدنى، أو أن تحدد شكلى،
أكبيرة أنا أم صغيرة لتعرفتى،
والضوء والماء يتلمسان فى وجهى
وتضيع ملامح صورتى وكونى

لكنك ستراني، كلما نظرت حولى
فوجودى حولك سرمدى أبدى>!

أبدعت الشاعرة فى استخدام تقنيات سينمائية؛ حيث تبدأ القصيدة بالوصف الهادئ الذى يكتنفه الغموض لمنظر طبيعى، ثم يستمر انسياب الكلمات حتى تبلغ ذروة الأحداث، حين نكتشف فى منتصف القصيدة أنها تتحدث عن موتها وغرقها، وعن جسدها الهامد الذى بالكاد يمكن إدراكه أو تحديد ملامحه. تقدم الشاعرة الصورة كاملة باهتة، ثم رويدا رويدا تتضح التفاصيل عندما نصل إلى منتصف أبيات القصيدة، وقد استعانت الشاعرة بأسلوب السرد القصصى الممتزج بالغموض والتعقيد، ثم نكتشف حقيقة حديثها عن جسدها الراقد فى قاع البحيرة. تستخدم آتوود أسلوب السرد السينمائى، فعند تقديم الصورة للوهلة الأولى استخدمت الإضاءة الباهتة والألوان الداكنة عن طريق مجموعة من المرادفات مثل: (باهته، داكنة، متشابكة اللون)، وهى تقصد أن تنقل فكرة الغموض والشمول، ثم تواصل الوصف وتشير إلى أركان الصورة، لتبدأ التفاصيل فى الظهور بشكل تدريجى؛ حيث تحدد ميلًا طفيفًا، ومنزلًا متواضعًا فى المقدمة، تقع خلفه بحيرة وتلال.



تؤكد الشاعرة أن على الناس أن ينظروا تحت السطح لتحديد مكانها، ولا ينبغى أن يقتصوا على رؤية سطحية للأشياء، وتقول إنه من الصعب جدًا تحديد مكانها أو تقدير حجمها. هوية المرأة غير مؤكدة فى المكان والمكانة، وتابعت أن تأثير الماء على الضوء هو تشويه للصورة. هنا يصبح الضوء مجازًا للمرأة التى تعطى وتتعاطف مع الآخرين من خلال علاقتها المختلفة. الماء هو رمز للمرأة التى إذا أرادت يمكنها أن تعمل كقوة واهبة للحياة. يتفاعل الضوء مع جزيئات الماء والجزيئات المعلقة ليسبب فقدان الضوء وتغيرات اللون والانتشار وفقدان التباين والتأثيرات الأخرى.

تستخدم الشاعرة لغة ناعمة لوصف المشهد، مثل: «منحدر لطيف» و«منزل صغير» و«تلال منخفضة». لذلك؛ يبدو المشهد غريبًا وهادئًا، ولكن يختفى هذا الهدوء؛ إذ يتضح أن الصورة التقطت فى اليوم التالى لوفاتها. تحث الشاعرة القارئ على النظر عن كثب وتحديد الجثة المغمورة داخل البحيرة، مما يدل على أن تجربتها قد تم حجبها وإخفائها. ومن الواضح أن الشاعرة تلمح إلى فكرة التاريخ المنسى، وذلك من خلال رمزية الصورة القديمة، وما بها من تفاصيل تدل على مرور الزمن؛ لتظهر جثة الأنثى بقاع البحيرة، وهكذا؛ فإنها تضخم وتخلد وجهات النظر الأنثوية التى تم تصنيفها لفترة طويلة تحت السيطرة الذكورية، وتقصد الشاعرة أنه من المفترض أن يكمل الرجل المرأة، فإن كمالها مشوب بموقفه ومعاملته ونظرته.

«هذه صورة لى» قصيدة تثير الفضول لدى القارئ لكى يبحث عن المزيد من المعانى من خلال الأبيات، ولا يكتفى فقط بالمعنى الظاهر الذى تقدمه الشاعرة. فهل من الممكن أن يبحث القارئ عن مظاهر الحركة النسوية من خلال أبيات القصيدة. هل هناك دلالات تشير إلى ما تتعرض له النساء من القهر أو القمع أو الإبعاد. هل قصدت الشاعرة من خلال قصيدتها إلى كسر حاجز الصمت، والتحدث عن مثل هذه القضايا الشائكة بنظرة تحليلية. يمكننا أن نتعرف على الصوت بداخل القصيدة الذى يمثل دلالة القيم المفقودة، مثل الحقيقة والصدق والولاء وغيرها من القيم التى لم يعد يكترث بها الكثيرون فى خضم هذا الواقع المادى فى الزمن الحاضر، ويشير النداء فى السطر الأخير إلى أنه إذا نظر الشخص إلى نفسه، يمكنه استعادة الفضائل مرة أخرى لإنشاء مجتمع أفضل.

كما هو الحال فى معظم شعر آتوود؛ فإن بنية الشعر وتكوين القصيدة لا يعنى لها سوى القليل. الأبيات الشعرية قصيرة، وقد تمت كتابتها على شكل فقرات تميل إلى النثرية. حتى فى هذه القصيدة؛ فإن البيت الشعرى يمتد إلى المقطع التالى حتى تصل إلى النهاية، ليكون صورة شخصية قيد التدقيق، ولكن فى أحسن الأحوال، هى صورة لمنظر طبيعى، يصدر أصواتًا وضجيجًا غريبًا يصعب تلبيته. فهل يمكن لصوت الطبيعة الاحتجاج على التقدم التكنولوجى والواقع المادى المعاصر.

يتميز أسلوب آتوود فى القصيدة بأنها قد تبدأ بقصد الكاتب، ولكن يمكن أن تكتمل فقط فى وعى القارئ، وقد صرحت آتوود أن الأصوات السردية فى أعمالها لا تخص شخصيتها، بل للشخصيات التى تصورها، ويبدو أنهم فقدوا إحساسهم بالمكان والزمان، وهم يرقدون فى الماء «تحت السطح مباشرة» فى انتظار إنقاذهم. والماء صورة متكررة فى شعر آتوود كمرآة عاكسة، ومن خلالها يمكننا أن نرى أنفسنا. تستخدم الشاعرة «الصورة» غير المكتملة كاستعارة ممتدة فى جميع قصائدها، كما تظهر فى روايتها «القاتل الأعمى» التى نالت عنها جائزة دولية فى عام ٢٠٠٠.

وهكذا، فإن «هذه صورة لى» تعبر عن تجارب أولئك الذين يشعرون بأنهم محرومون من تاريخهم وحقهم، وتلمح إلى أن قصائدها القادمة ستلقى الضوء على مثل هذه الحقائق. يمكننا كذلك الانتباه إلى أن وصف الصورة وتاريخها وتفصيلها يأتينا من جانب الصوت المتحدث فى القصيدة، ولكن فهم القارئ للحقيقة يتغير باستمرار، ونكتشف أنه حتى المستندات الموضوعية كالصورة يمكن تفسيرها بطرق مختلفة، فى البداية تكون الصورة ضبابية ويصعب تحديدها، «خطوط غير واضحة وبقع رمادية/ ممزوجة بالورق». هذا الوصف للصورة بأنها «مطبوعة ملطخة» هو وصف تجريدى للغاية، ويؤكد على عنصر الغموض الذى تقدم به موضوعاتها ورؤيتها للحياة.

لماذا أتحيز دومًا إلى الروايات الطويلة؟

مو يان
ترجمة: ميرا أحمد

ثمة أشخاص يتساءلون، من يرغب فى مطالعة الروايات الطويلة فى عصرنا الراهن؟

فى حقيقة الأمر، التائق إلى القراءة، سيقرأ الروايات مهما طالت صفحاتها، والعازف عن القراءة، لن يقرأها مهما تقلص عدد كلماتها. فاتساع صفحات الرواية، لا يعد سببًا جوهريًا للتأثير على هؤلاء القراء المميزين. ولا شك أنه من الأفضل أن ترتكز الرواية على فرضية كبّر حجمها، وإذا تبدت الرواية كقطعة القماش(١) الكريهة التى اعتادت الجدة العجوز لف قدميها بها فى تلك الأزمنة السحيقة، لا جدال أنها لن تلقى استحسان القراء، أما إذا تجلت كما قطعة قماش بديعة التطريز، مثل تلك الصورة الفاتنة التى تجسد مشهد عيد تشينغمينغ(٢) على ضفاف النهر، حينئذ سيكون سهم الكاتب قد أصاب الهدف المنشود.

وطول الرواية لا يعنى سحب العجين لصنع الشعيرية (الرامين)، ولا تدفق المياه بغزارة كشلال هادر، ولا تتجسد فى هبات نسائم الليل، ولا فى فقاعات مياه تشكلت على سطح الماء، كما أنها ليست مثل المعكرونة ذات النكهات الفريدة، أو عشبة معمرة تطيب الأدواء العتيدة، أو مثل بطل من ورق، يدعى البسالة، وهو لا يقدر حتى على سحق نملة، بل طول الرواية هو قوة حقيقية غير زائفة، قوة خفية أسطورية، ومن ثمَّ، لا يجوز أن يترك الكاتب العنان لقلمه دون مبرر، ولا يصح أن يقتضب، فيخل بتفصيلات الحكاية؛ فالإطالة تأتى وفق ما تقضيه الحاجة.

ودعونى أُلقى بسؤالى على سور الصين العظيم: لماذا تمتد إلى آلاف الأميال والأميال؟

لأن الدولة المهيبة التى تنتصب مديدة القامة خلفه، تصبو إلى أن يبدو طويلًا هكذا.

ويكشف تكثيف السرد عن مدى تنوع الشخوص، وتشعب الأحداث، وتكاثف الأفكار التى تنطوى عليها الرواية؛ فتتصاعد موجات الفكر الذى تتسربل به الرواية، وتجتاح الشخوص والأحداث، وتضرب بقوة طاغية، فتلوح أشياءٌ كثيرةٌ فى الفضاء البعيد، ويعجز القارئ عن رؤية المشهد جليًا، عندئذ يتعذر على الكاتب أن يشبع سرده من خلال بضع جمل فقط؛ لأن الأحداث المكثفة التى تعج بها الرواية، ليست مجرد قائمة طويلة من الأحداث والتفصيلات، كما أنها ليست تسجيلًا ورصدًا للأحداث دونما تحليل. ونجد أن «نظرية الجبل الجليدى»(٣) لإرنست هيمنجواى تنطبق على هذا النمط من الروايات.

ولا محالة أن الشخصيات المتمايزة فى الرواية، ليست طبقات كثيفة من شرائح السردين المعلب، بل يستوجب أن تكون شخصيات حية من لحم ودم، ولا بد أن تتنوع النماذج الإنسانية، وتنطوى على أخلاط من البشر، بينما الأفكار المكثفة تشير إلى اختناقات وصراعات فكرية متعددة، وإذا انطوت صفحات الرواية فقط على قيم ومثل، كالخير والنبل والسمو، أو زخرت طياتها بتناقضات بسيطة ومصاغة بين ثنائى الخير والشر، فمن الجدير أن تحوم الشكوك حول قيمة هذه الرواية.

فعلى سبيل المثال، تلك الروايات ذات التفكير الفلسفى، ربما من أبدعها ليسوا فلاسفة. الرواية الجيدة لا بد أن يشتعل بها الضجيج، وتزخر بأصوات غير متجانسة، وتتعدد فيها المعانى، وتتباين فى سياقها التفسيرات، وفى كثير من المواضع، لا بد أن تتعارض مع مطامح الكاتب الذاتية. ولا مناص من أن تتشكل منطقة ضبابية بين الخير والشر، وبين الجمال والقبح، وبين الحب والكراهية، وهذه المنطقة الضبابية رمادية اللون، هى العالم الرحيب؛ حيث تتكشف مواهب الكاتب المذخورة.

ويمكن القول، إن الرواية متشعبة الأفكار التى تتسع صفحاتها، قد يُساء فهمها من قبل الأجيال المتلاحقة، ويتأتى سوء الفهم هنا من الدوافع الشخصية للكاتب، ويكمن سحر الأدب فى احتمالية أن يساء فهمه من قبل القراء، ومن المحتمل أن تكون الروايات التى تتمازج بها نزعات الكاتب الشخصية، مع مشاعر وأحاسيس القارى، هى الروايات الأكثر مبيعًا، لكن -على أى حال- لا يمكن أن ندرجها ضمن قائمة «الروايات العظيمة».

وتعزى درجة صعوبة الرواية إلى أصالتها الفنية، وكما جرت عليه العادة، أن أصالة الرواية تتبدى فى عدم شيوعها وغرابتها، التى تتطلب من القارئ إعمال العقل، وإمعان الفكر بعض الشىء، ويستشعر بها القارئ بعضًا من المشقة وبعضًا من

الرواية الجيدة لا بد أن تتعارض مع مطامح الكاتب الذاتية

أصبو إلى أن تطول صفحات الرواية قدر الإمكان وتستعصى على القارئ إلى آخر المدى

والرواية العبقرية، ليست مكلفة بأن تتدحرج، أو تزحف على الأرض مثل الحيوانات الأليفة، كما أنها ليست فى حاجة إلى أن تزمجر مثل الضباع المخيفة، بل يتعين عليها أن تكون مثل الحوت، تسبح وحدها فى أغوار البحار، وتأتى بأنفاس مسموعة وقوية، وتتزواج بعنفوان، وبأس فى أحضان الموجات المتقاذفة، وفى الوقت ذاته، تبقى دومًا على مسافة محددة، بينها وبين مجموعات أسماك القرش المفترسة.

يستحيل أن تبذل الرواية كرامتها ثمنًا، من أجل تلبية احتياجات هذا العصر المذهل، كما أنه ليس باليسير عليها، أن تقلص من حجمها، أو تحد من كثافة سردها، أو تقلل من مستوى صعوبتها؛ لتتوائم مع بعض القراء. أما عنى أنا؛ فأنا أصبو إلى أن تمتد وتطول صفحات الرواية قدر الإمكان، وتتكاثف الأحداث، وتتمايز الشخوص، وتتنامى التفصيلات إلى هذا المدى، وتستعصى على القارئ إلى آخر المدى.

ولو تبقى قارئٌ.. قارئٌ واحدٌ فقط.. سيكتب دومًا قلمى ماضيًا على هذا المنهاج.



الألم، فيتجاوز ذلك الشعور اللين فى تلك الروايات الزلقة والسلسلة، وتشير درجة صعوبة الرواية إلى صعوبة البنية الهيكلية واللغوية والأيدلوجية، ومما لا شك فيه أن حجم الرواية، وكثافة السرد، ومدى صعوبتها، يُضفى عليها أجواءً مهيبة، تتبدى من خلالها عبقريتها.

ترفض الرواية سبل المراوغة؛ فبها شىء من الخجل، وشىء من التحفظ، لكن فى الوقت ذاته، تمتلك طموحات عظيمة، يتمازج بها شخوص جبلوا على فعل الخير، وآخرون استبدت بهم نزعة الشر. الرواية لا تتسم بالطمع والدهاء، ولا تبعث على النفور، أو تعافها النفوس، كما أنها لا تجيد المداهنة والرياء، ولا تتدلل كصبية تافهة.

فى العصر الراهن، يلهث القارئ خلف الموضات الشائعة، واتباع التيارات السائدة، ويحجم عن إعمال العقل وتمحيص الفكر، وربما نتفق على أنه لا ضير من اتباع هذا السلوك، بيد أنه يُفضى بالرواية إلى تعثرها فى إيجاد أصدقاء حقيقيين، لكن فى الوقت ذاته، ينبغى أن نقر أن ندرة الأصدقاء الحقيقيين هو أمر لا غرابة فيه.

(١) اعتادت العائلات الإقطاعية لف أقدام الفتيات، عند بلوغهن الخامسة أو السادسة بقطعة قماش طويلة، وذلك للحفاظ على شكل القدم صغيرة وجميلة.

(٢) من أهم الأعياد الصينية التقليدية، يذهب الصينيون فيه إلى المقابر لكنسها وترميمها.

(٣) أسلوب كتابة تبناه الكاتب الأمريكى إرنست هيمنجواى؛ حيث كان يؤمن بأن المعنى الأعمق للرواية لا يمكن أن يكون جليًا على السطح، بل ينبغى أن يتألق ضمنيًا من خلالها.

هانا بيكرمان (Hannah Beckerman) أديبة، وصحافية إنجليزية. درست فى (كينجز كوليدج) بلندن، و(ويستفيلد كوليدج). عملت فى عدد من أكبر الصحف الإنجليزية، مثل: (الأوبزرفر)، و(الجارديان)، و(صنداى إكسبريس). كما عملت لمدة اثنى عشر عامًا فى التليفزيون، ضمن فريق محطة الـ (BBC). ولهانا بيكرمان روايتان شهيرتان، هما: «دليل الزوجة الميتة»، و«لو كان بإمكانى إخبارك فقط».

بيانو

قصة: هانا بيكرمان

ترجمة: محمد زين العابدين

المرأة الشابة تكونُ دائمًا هناكْ، على ناصيةِ الشارع الذى تسكنُ فيه (سارة)، تشُدُ ركبتيها بإحكام تجاهَ صدرها، وساقاها ملفوفتانِ بداخلِ كيسِ نومٍ أزرق من (البوليستر)؛ يبدو كما لو أن كل حَشْواتِهِ قد تطايرتْ منهُ. لا تعرفُ (سارة) ما الذى يجعلُها تفعلُ ذلك في هذا اليوم، بدلًا من أى يومٍ آخر؛ فلقدْ مرَّتْ على هذهِ المرأة المُشَّردَة عدة مرات، متظاهرة لنفسها بأنها لم تلاحظها، مسرعة كما لو أنها تمشى بالسرعة الكافية، التى تجعل المرأة بعد أن تتجاوزها، ستكونُ أثرًا بعدَ عَيْن.

لكن اليوم مختلف؛ ربما بسبب زخات المطر، وربما بسبب هذا البريد الإلكترونى الذى استلمته من (جو)، الذى أوشك أن يكون زوجها السابق، والذى حثها على التوقيع على مرسوم (نيسى) الصادر من المحكمة؛ حتى يتمكن من تحديد موعد زفافه على خطيبته الجديدة.

ربما تكون هذه الأشياء هى السبب، وربما أكثر من ذلك، أسباب لن تفهمها تمام الفهم.

همست للشابة الجالسة على ناصية الشارع:

«تبدين متجمدة. هل تريدين العودة إلى المنزل معى؛ لتناول وعاء من الحساء؟.. بيتى على بعد أبوابٍ قليلة فقط من هذه البنايات، إنه ليس بعيدًا».

تحدق الشابة المتكومة على الرصيف فى عيون (سارة):

«ماذا؟!.. لماذا؟».

ينتاب (سارة) الشك للحظة. إنها تسمع صوت (جو)، يرن فى رأسها:

«ماذا تفعلين أيتها الحمقاء؟!.. سوف تسرقكِ على عماكِ!».

ربما تعتقد أن هذا هو السبب الذى باعدَ بينها وبين (جو).

«لأنك تبدين باردة، وجائعة.. هل تسمحين لى بأن أصطحبكِ لمنزلى؟»، تجيب على دهشة الفتاة المشردة.

كان هناك بضعُ ثوانٍ من التردد، قبل أن تفك الفتاة ساقيها من كيس النوم، وتندفع للخارج. ربما لا يزيد عمرُها عن ثمانية عشرَ، أو تسعة عشرَ عامًا. وتحاول (سارة) ألا تتخيل ما الذى أتى بها إلى هنا بمفردها.

«ما اسمُكِ؟»، تسألها.

«ميشيل».

«هذا جيد. كانت أعز صديقة لى فى المدرسة الابتدائية، تسمى ميشيل».

رانَ عليهما الصمت، ومشَتا بقية المسافة القصيرة بدون كلام.

وبينما تفتح سارة الباب الأمامى لمنزلِها الضيق، المزود بشرفة منخفضة مُدَّرجة؛ يندفعُ الفراغُ لتحيتها، كما يحدث كل مساء. تنظر إلى صورة (كريستوفر) على طاولة الصالة. شديدُ الأناقة بزى القوات البحريةِ الأحمر، وشديدُ الوسامة. وهناك، وكما هو الحال دائمًا: مصدر فخرها، الموكب الجنائزى العسكرى الذى أقيم له بعد وفاته فى (ساندهيرست)، ملفوفًا بشىء ما آخرَ، يلتفُ تحت ضلوعها، لدرجةِ أنها لا تجرؤ على إعطاء اسم له، بالرغم من مقدارِ الألفة التى يمثلها لها.

واليوم، تهمسُ فقط بتحيةٍ صامتة للصورة المبتسمة:

-«تعالِ. اشعرى وكأنكِ فى منزلِك. غرفة الجلوسِ من هناك، سأذهبُ فقط إلى المطبخ، وأسخنُ بعضَ الحساء، اتفقنا؟».

أومأت (ميشيل) برأسها، وحقيبة النومِ الضيقة الممسكة بصدرها، تبدو مثل بطانيةٍ مريحة.

تراقبُ (سارة) الشابة وهى تدخلُ من البابِ إلى غرفة الجلوس، قبلَ أن تتوجهَ إلى المطبخ، وتفتحُ الثلاجة، وتخرجُ علبة من حساءِ الدجاج والخضروات.

وبينما تَشعلُ موقدَ الغاز تحتَ القِدر، سمعت صوتًا. فى البداية اعتقدت أنه يجب أن يكون المذياع؛ لكنَ الصوتَ عالٍ جدًا ومباشرٌ جدًا، بحيث لا يمكن أن يكون مصدره المذياع.

تسرعُ إلى بابِ غرفة الجلوس، الصوت الصاخبُ يرتفع. وعندها تراها.

الشابة تجلس على البيانو، الذى لم يُعزَف عليهِ منذ الليلة التى سبقت مغادرة (كريستوفر) إلى أفغانستان، قبل ثمان سنوات. لكن الموسيقى الآن تنبعثُ منه بمقطوعةٍ لـ (شوبرت)، من المقطوعات المفضلة لكريستوفر.

تغلق (سارة) عينيها، وتترك الموسيقى تنسابُ فى أذنيها، وتُطَوقُها حول قلبها. وللحظاتٍ قليلة جميلة، يبدو الأمرَ كما لو أنَّ الموسيقى قد أعادت لها ابنَها إلى الحياة.

وبينما تلعب المرأة الشابة المُشردة على البيانو، تنصتُ (سارة)، وتأملُ ألا تنتهى اللحظة أبدًا.



فى المقابلة الأخيـرة معه

روبرتو بولانيو:

تمنيت أن أكون محققًا فى جرائم القتل

أَجْرَت هذه المقابلة الصحفية الأرجنتينية مونيكا ماريستاين، ونشرتها فى إحدى المجلات المكسيكية، فى نفس أسبوع وفاته سنة ٢٠٠٣، بعنوان «نجمٌ بعيد»، وهو نفس عنوان إحدى روايات روبرتو بولانيو. وفى هذه المقابلة، يُطَوِّفُ بنا بولانيو حول موضوعات عدة مثل الأدب، والموسيقى، والحب، والحياة، والمرض، والموت؛ كما يتحدثَ عن علاقته بالنُقَّاد والكُتَّاب الآخرين، وعن قُرائه وأهم الكُتُب التى يرشحها للقراءة. وقد أُدرِجت هذه المقابلة مع أحاديثٍ ومقابلاتٍ أخرى أُجريت مع الكاتب فى كتابٍ نُشِر بالإنجليزية سنة ٢٠٠٩ بعنوان: (روبرتو بولانيو: المقابلةُ الأخيرة وأحاديثٌ أُخرى).

تقديم وترجمة: د. محمد عبد السميع

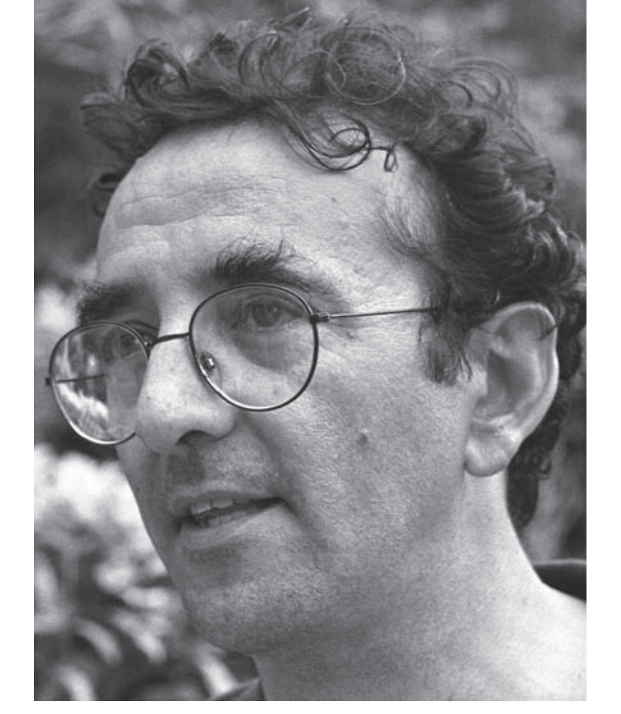
حين قرأت هذه المقابلة لفت انتباهى قدرة بولانيو الجذابة على صياغة إجابته على أسئلة المُحاورة بنفس العُمق والجرأة والدقة التى يصيغ بها كتاباته وأعماله الأدبية، كما انتابتنى مشاعرُ مختلطة تأرجحت بين الاعجاب برباطة جأشه وصموده عند الحديث عن المرض والموت، وعند الإشارة إلى حبه الشديد لأولاده، وعند ذكر شغفه بالكتابة وتفانيه فيها حتى آخر أيام حياته، وبين الاختلاف مع بعض أفكاره العَبَثية وآراءه النقدية اللاذعة والساخرة -أحيانًا- من بعض أقرانه من الكُتَّاب والنُقَّاد؛ لكن حتى وأنا أختلف معه أجدنى مستمتعًا بعمق طَرْحه، وانسيابية عباراته، وإجاباته غير المتوقعة أحيانًا. وأزعم أنَّ ذلك هو أجمل ما فى الأدب، خاصةً، وأرقى ما فى الفن والثقافة، عامةً، وهو ذلك الشعور بالتفاعل الحى بين الأنماط الإبداعية المختلفة وبين مستقبليها أو متلقيها.

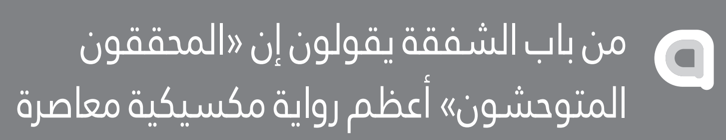
ولقد جاءت هذه المقابلة الأخيرة التى أُجريت مع هذا الكاتب كأنها آخر ما جال بخاطره من آراءٍ وأفكار، جاءت وكأنها آخر نسخةٍ من انطباعاته ومشاعره نحو أشخاصٍ وأشياء مختلفة فى الفن والأدب والحياة. من أجل ذلك أردت أن أُتَرْجِمها، من لغتها الأم الإسبانية، حتى أضعها بين يدى القارئ العربى لعلها تنقل إليه ما ذكرت من أفكارٍ وآراءٍ ومشاعر.

وقبل إيراد نص المقابلة مترجمًا بالعربية، أود أن أُقدِّم فى عدة سطور نبذةً عن الكاتب روبرتو بولانيو حتى يستطيع القارئ الوقوف على خلفيات بعض الأسئلة والإجابات المطروحة فى المقابلة.

وُلِد روبرتو بولانيو فى تشيلى سنة ١٩٥٣. انتقل فى صباه مع عائلته إلى المكسيك، وهناك بدأ يتشكل وعيه الأدبى، ليُكوِّن فيها لاحقًا حركةً أدبية عُرفت باسم «ما دون الواقعية»، عارضت كثيرًا من التيارات والشخصية الأدبية التى كانت موجودة حينها؛ من أبرز هذه الشخصيات الشاعر المكسيكى الكبير «أوكتابيو باث». جاب بولانيو بعد ذلك عدة بلدان فى أمريكا اللاتينية ليصل مرةً أخرى إلى مسقط رأسه فى تشيلى ليؤيد الرئيس الاشتراكى حينها «سلبادور أييندى». سنة ١٩٧٧، هاجر بولانيو إلى إسبانيا، وهناك، وفى بلدان أوروبية أخرى، عمل فى عدة مهن: نادل فى أحد المطاعم، وحارس فى أحد معسكرات التخييم، وبائع للمجوهرات. ولقد عُرِف عنه أيضًا أنه كان يهوى فحص الكُتُب قبل سرقتها، لينتقى أيها أولى بالسرقة!

لا أعطى أهمية كبيرة لأعمالى.. أنا مهتم أكثر بأعمال الآخرين





عاش روبرتو بولانيو آخر حياته، أثناء مرضه الأخير، فى بلدة بلانيس الإسبانية، منتظرًا إجراء عملية زرع كَبَد تمنحه بعض العُمر ليستمر فى ممارسة هويته المفضلة فى الكتابة التى كانت تنسيه حتى موعد الذهاب إلى الطبيب، كما يشير إلى ذلك بعض أصدقاؤه المقربون. لكن الأجل لم يمهله هذا الوقت الذى كان يتمناه، ليتوفى بولانيو فى منتصف يوليو سنة ٢٠٠٣، قبل أن يتجاوز الخمسين من عمره.

ولقد استطاع بولانيو ببساطة الأسلوب، وعمق الفكرة، ودقة العبارة، وروحٍ فكاهية حادة، وذكاءٍ كبير، وقدرة إبداعية عالية على المجازفة والمخاطرة، خاصةً فى أعماله الشعرية، أن يغير مسار الأدب فى أمريكا اللاتينية، ما جعل تأثيره وحضوره يتزايدان باستمرار، مثيرًا اهتمام أولئك الذين يعجبون به، بل وحتى أولئك الذين يكرهونه. لذا، يرى كثيرٌ من النُقاد والقُراء أنَّ بولانيو من أفضل كُتَّاب وشعراء جيله، بل أفضل كاتب فى أمريكا اللاتينية فى زمانه.

ولقد حصد بولانيو العديد من الجوائز الأدبية، منها جائزة (رومولو غاييغوس) التى فاز بها عن روايته (المحققون المتوحشون) فى عام ١٩٩٨؛ كما شاع فى الوسط الأدبى الإسبانى واللاتينى أنه كان صاحبُ الحظ الأوفر فى نيل جائزة نوبل فى الأدب فى تلك الآونة، لكن هذا ما لم يحدث كما أكد هو بنفسه قبل وفاته.. وإلى نص المقابلة.

هل مازال إنريكى بيلا - ماتاس صديقك بعد المشاجرة التى حدثت بينك وبين منظمى جائزة رومولو غاييغوس؟

معركتى مع لجنة التحكيم ومنظمى الجائزة كانت فى الأساس بسبب أنهم أرادوا منى أن أؤيد، وأنا فى بلانيس -فى إسبانيا- ودون أن أرى أى شىء، اختيارات لم أشارك فيها. كانت مناهجهم التى نقلتها إلىّ شاعرة تشافيزية [نسبة إلى الأيديولوجية السياسية المرتبطة بالرئيس السابق لفنزويلا هوجو تشافيز] باسم مستعار عبر الهاتف شبيهة جدًا بالحُجَج المقنعة لإحدى المؤسسات الثقافية الكوبية «كاسا دى لاس أميريكاس» (بيت الأمريكتين). على سبيل المثال، بدا لى أنَّ إقصاء دانيال سادا أو خورخى بولبى فى المراحل الأولى كان خطأً فادحًا. قالوا إن ما أريده هو السفر مع زوجتى وأولادى، وهو كذبٌ محض. من شدة سخطى على هذه الكذبة جاءت فكرة الخطاب الذى أطلقت عليهم فيه اسم الستالينيين الجُدُد وشىء آخر على ما أعتقد. فى الواقع، أبلغونى أنهم يعتزمون، منذ البداية، إعطاء الجائزة لمؤلفٍ آخر بدا لى أن روايته جيدة، وكان بلا شك أحد الذين رشحتهم؛ وبالمناسبة لم يكن بيلا-ماتاس.

لماذا لا يوجد مكيف هواء فى مكتبك؟

لأن شعارى هو «أنا موجود فى إسبرطا» وليس






«أنا موجود فى أركاديا»(١).

هل تعتقد أن رأيك فى كتب كلٍ من إيسابيل أييندى وأنخليس ماستريتا سيكون مختلفًا إذا شربت معهما الخمر حتى السُكْر؟

لا أعتقد هذا. أولاً؛ لأن هاتين السيدتين يتجنبن الشرب مع شخص مثلى. ثانيًا؛ لأننى لم أعد أشرب الخمر. ثالثًا؛ لأننى حتى فى أسوأ حالات السُكْر لم أفقد حدًا أدنى معينًا من الوعى، من الإحساس باللحن والإيقاع، من رفض الانتحال أو الرداءة أو الصمت.

ما الفرق بين كاتبة وكاتبة سيئة؟

سيلبينا أوكامبو كاتبة؛ أما مارثيلا سيرَّانو فهى كاتبة سيئة. الفرق بينهما سنوات ضوئية.

من الذى جعلك تعتقد أنك شاعر أفضل من راوٍ؟

درجة الخجل التى أشعر بها عندما أفتح، صُدفةً، كتابًا لى فى الشعر أو النثر. أخجل أقل من كتابى فى الشعر.

أنت تشيلى أم إسبانى أم مكسيكى؟

أنا من أمريكا اللاتينية.

ماذا يمثِّلُ لك الوطن؟

آسف لعدم إعطائك إجابة تحمل قدرًا من التكلُّف. وطنى الوحيد هما ابنى لوتارو وابنتى ألكسندرا. وربما تأتى، لكن فى المقام الثانى، بعض اللحظات أو بعض الشوارع أو بعض الوجوه أو بعض المشاهد أو بعض الكُتُب الموجودة بداخلى والتى سوف أنساها يومًا ما، وهذا أفضل شىء يمكن أن يفعله المرء مع الوطن.

ما هو الأدب التشيلى؟

ربما كوابيس الشاعر الأكثر استياءً وقتامةً، وربما الأكثر خوفًا بين الشعراء التشيليين: كارلوس بيثوا ييليث الذى توفى فى بداية القرن العشرين، وله قصيدتان فقط، لا يمكن نسيانهما، نعم قصيدتان، ولكن حقًا لا يمكن نسيانهما، وهو ما زال يحلم بنا ويعانى من أجلنا. من المحتمل أن بيثوا ييليث لم يمت بعد، وأنه ما زال يحتضر، وأن آخر دقيقة فى حياته ستكون طويلة جدًا، أليس كذلك؟ ومن المحتمل أننا جميعًا بداخله، على الأقل جميع التشيليين.

لماذا تحب دائمًا أن تكون مُخالِفًا؟

أنا لست مُخالِفًا على الأطلاق.

هل أصدقاؤك أكثر من أعدائك؟

لدى ما يكفى من الأصدقاء والأعداء، وكلهم بدون مقابل.

من هم أصدقاؤك المقربون؟

أقرب أصدقائى كان الشاعر ماريو سانتياغو، الذى توفى سنة ١٩٩٨. أما الآن، فثلاثة من أقرب أصدقائى هم إغناثيو إتشيباريا ورودريغو فريسان وأنطونيو غارثيا بورتا.

هل دعاك أنطونيو سكارميتا إلى برنامجه؟

اتصلت بى سكرتيرته، أو ربما خادمته، هاتفيًا مرةً واحدة. قلت لها إننى مشغول للغاية.

هل شارك خابيير ثيركاس معك الامتيازات المادية لرواية «جنود سالامينا»؟

بالطبع لا.

إنريكى لين أم خورخى تيلير أم نيكانور بارًا؟

نيكانور بارًا فوق الجميع، بما فى ذلك بابلو نيرودا، وبيثينتى ويدوبرو، وغابرييلا ميسترال.

أوخينيو مونتالى أم توماس إليوت أم خابيير بياوروتيا؟

مونتالى. ولو كان جيمس جويس بدلاً من إليوت، فجويس. وإذا كان عزرا باوند مكان إليوت، فبالتأكيد باوند.

جون لينون أم ليدى دى أم إلفيس بريسلى؟

فرقة «البوجز»، أو فرقة «سويسايد»، أو بوب ديلان. لكن.. حسنًا.. دعينا لا نكون مفرطين فى التأنُّق.. إلفيس دائمًا وأبدًا. إلفيس وهو يتقلد شارة شُرَطى أمريكى، ويقود سيارةً ماركة «موستانغ»، ويتعاطى بكثرة حبوبًا مخدرًا.. إلفيس بصوته الذهبى.

من يقرأ أكثر، أنت أم رودريغو فريسان؟

هذا يتوقف على كلٍ منا.. فالغرب لرودريجو.. أما الشرق فلى.. ثم يحكى كلٌ منا للآخر ما قرأه فى مجاله.. فيبدو وكأننا قد قرأنا كل شىء.

فى رأيك ما هى أفضل قصيدة لبابلو نيرودا؟

تقريبًا أى قصيدة من ديوانه (الإقامة فى الأرض).

ماذا كنت ستقول لغابرييلا ميسترال إذا قابلتها؟

أمى.. سامحينى.. لقد كنت سيئًا.. لكن حب امرأة جعلنى شخصًا جيدًا.

وسَلبَادور أييندى؟

القليل أو لا شىء. أولئك الذين يمتلكون السلطة (حتى ولو لوقتٍ قصير) لا يعرفون شيئًا عن الأدب، فهم يهتمون بالسلطة فقط. أنا يمكن أن أكون مُهرجًا لقُرَّائى، إذا أردت ذلك فعلاً، ولكن لا يمكننى أبدًا أن أكون مهرجًا لأصحاب السلطة. يبدو ذلك ميلودراميًا بعض الشىء، وقد يبدو وكأنه بيان من عاهرة شريفة. لكن، فى النهاية، هذا ما أراه.

وبيثينتى ويدوبرو؟

ويدوبرو يشعرنى بالملل قليلاً. الكثيرُ من «ترالالى ألالى» [مصطلح يشير إلى أن كل شىء سعيد ووردى].. كأنه مَظَلِّى يهبط بمظلته وهو يغنى مثل شخصٍ من «تيرول» [بلدة نمساوية تتمتع بطبيعة خلابة ومناظر



ساحرة]. المَظَلِّيون الذين يهبطون تحوطهم ألسنة اللهب أو أولئك الذين لا تُفتح مظلاتهم هم أفضل.

هل ما زال أوكتابيو باث هو العدو؟

فيما يتعلق بى، بالتأكيد لا. ولا أعرف فيما يفكر الشعراء الذين كانوا يكتبون مثل كتاباته المستنسخة خلال تلك الفترة التى قضيتها بالمكسيك. لا أعرف شيئًا عن الشعر المكسيكى منذ وقتٍ طويل. أعيد الآن قراءة خوسيه خوان تابلادا، ورامون لوبيث بيلاردى، ويمكننى حتى أن أقرأ، إذا لزم الأمر، للراهبة خوانا دى لا كروث؛ لكننى لا أعرف أى شىء عما يكتبه أولئك الذين يقتربون من سن الخمسين مثلى.

هل تعطى هذا الدور الآن لكارلوس فوينتس؟

لم أقرأ أى شىء لكارلوس فوينتيس منذ وقت طويل.

تُعد أعمال الكاتب أرتورو بيريث ريبيرتى الأكثر قراءة حاليًا باللغة الإسبانية، كيف ترى هذا الأمر؟

بيريث ريبيرتى أو إيسابيل أييندى.. الأمرُ سِيان. لقد كانت أعمال الكاتب الفرنسى أوكتاف فوييه الأكثر قراءةً فى عصره.

وفيما يتعلق بدخول أرتورو بيريث ريبيرتى الأكاديمية الملكية الإسبانية؟

الأكاديمية الملكية الإسبانية هى كهف للجماجم المُمَيَّزة. خوان مارسيه ليس عضوًا بها، وخوان غويتيسولو ليس عضوًا بها، وإدواردو ميندوثا، ولا خابيير مارياس ليسا أعضاءً بها، وأولبيدو غارسيا بالديث ليس عضوًا بها، لا أتذكر ما إذا كان ألبارو بومبو عضوًا بها أم لا (ربما إذا كان عضوًا بها فقد يكون ذلك بالخطأ)، ولكن بيريث ريبيرتى عضوٌ بها. حسنًا.. باولو كويلو عضوٌ أيضًا بالأكاديمية البرازيلية.

هل ندمت على انتقادك لقائمة الطعام التى قدمتها لك دياميلا إيليت؟

أنا لم أنتقد قائمتها أبدًا. على أى حال، إذا كنت سأنتقد فيجب أن أنتقد مزاجها، مزاجها النباتى، أو بالأحرى، نظامها الغذائى.

هل يؤلمك أنها تعتبرك شخصًا سيئًا بعد ذلك العشاء المشؤوم؟

لا.. مسكينة دياميلا.. لا يؤلمنى.. تؤلمنى أشياء أخرى.

هل ذرفت دموعًا على الانتقادات العديدة التى وجهها لك أعدائك؟

كثير جدًا، فى كل مرة أقرأ فيها أن شخصًا ما يتحدث عنى بسوء، أبدأ فى البكاء، وأجرجر نفسى على الأرض، وأخدش نفسى، وأتوقف عن الكتابة لبعض الوقت، وتنخفض شهيتى، وأدخن أقل، وأمارس الرياضة، وأذهب فى نزهة على شاطئ البحر الذى يقع -بالمناسبة- على بعد أقل من ثلاثين مترًا من منزلى، وأسأل طيور النورس التى أكل أسلافُها الأسماكَ التى أكلت «أوديسيوس»: لماذا أنا.. لماذا أنا؟

الذين يمتلكون السلطة لا يعرفون شيئًا عن الأدب

فى رأيك أى عملٍ من أعمالك يحظى بتقدير أكبر لديك؟

تقرأ كُتُبى كارولينا (زوجتى) وبعد ذلك يقرأها خورخى إيرالدى (مؤسسة دار النشر «أناجراما»).. ثم بعد ذلك أحاول أن أنساها إلى الأبد.

ما هى الأشياء التى اشتريتها بالمال الذى حصلت عليه من جائزة رومولو غاييغوس؟

لم أشتر أشياء كثيرة. اشتريتُ حقيبة على ما أتذكر.

فى الوقت الذى كنت تتكسب فيه من المسابقات أدبية، هل هناك أى مسابقة لم تدفع لك؟

أبدًا.. من هذه الناحية، تتمتع المجالس المحلية الإسبانية بنزاهة تتجاوز كل شُبهة.

هل كنت نادلا جيدًا أم بائع مجوهرات أفضل؟

الوظيفة التى قدمت فيها أفضل أداء كانت وظيفة حارس ليلى فى معسكر بالقرب من برشلونة. لم يسرق أحد أى شىء أثناء وجودى هناك. منعت بعض المشاجرات التى كان من الممكن أن تنتهى بشكل سىء للغاية، وتجنبت القتل (على الرغم من أننى وددتُ، بعد ذلك، لو كنت قتلت أو خنقت بيدى الرجل المسؤول عن هذه المشاجرة).

هل عانيت من الجوع الشديد، والبرد القارس، والحرارة التى يصعب معها التنفس؟

كما يقول فيتوريو جاسمان فى أحد أفلامه: «نعم.. بكل تواضع».

هل سبق أن سرقت كتابًا ثم لم يعجبك لاحقًا؟

أبداً.. الشىء الجيد فى سرقة الكُتُب (وليس الخزائن) هو أنَّ الشخص يمكنه أن يفحص محتوياتها بعناية قبل أن يرتكب الجريمة.

هل سبق أنك مشيت وسط الصحراء؟

نعم.. مرةً واحدة.. وكنت ممسكًا بذراع جدتى. لم تكن السيدة العجوز تشعر بالتعب.. واعتقدت أننا لن نخرج من ذلك.

هل سبق أنك رأيت أسماكًا ملونة تحت الماء؟

بالطبع. فى أكابولكو، ودون أن نذهب إلى أبعد من ذلك، فى عام ١٩٧٤ أو ١٩٧٥.

هل سبق أنك أحرقت نفسك بسيجارة؟

طوعًا، أبدًا.

هل سبق أنك نحتَ اسم من تحب على جذع شجرة؟

لقد ارتكبت تجاوزات أكبر، لكن دعينا نسدل حجابًا سميكًا على ذلك.

هل سبق أنك رأيت أجمل امرأة فى العالم؟

نعم، عندما كنت أعمل فى متجر، سنة ٨٤. كان المتجر فارغًا ودخلته امرأة هندية. كانت تبدو وكأنها أميرة. اشترت منى بعض المعلقات من المجوهرات. أنا، بالطبع، كنت على وشك أن يُغمى علىّ. كان لون جلدها نحاسى، وشعرها أحمر طويل، والباقى مثالى. كانت ذات جمال أبدى. شعرت بالحرج الشديد عندما اضطررت إلى أن أحصل منها على مقابل المشتريات.

ابتسمت لى كما لو كانت تقول لى إنها تتفهم وإنه ليس هناك مشكلة. ثم اختفت ولم أر امرأةً مثلها مرة أخرى. أحيانًا أشعر بأنها كانت الإلهة كالى نفسها، زعيمة اللصوص وزعيمة صانعى المجوهرات، غير أن كالى كانت أيضًا إلهة القَتَلة، وهذه المرأة لم تكن أجمل امرأة على وجه الأرض فحسب، بل بدت أيضًا شخصيةً جيدة، ولطيفة للغاية ومعتبرة.

هل تحب الكلاب أم القطط؟

الكلاب، لكن ليس لدىَ حيوانات الآن.

ما هى الأشياء التى تتذكرها من الطفولة؟

كل شىء.. ذاكرتى ليست سيئة.

هل كنت تجمع صورًا للمشاهير؟

نعم، للاعبى كرة القدم ولممثلى وممثلات هوليوود.

هل كان لديك لوح تزلج؟

أخطأ والداى بإهدائى زوجًا من الزلاجات عندما كنا نعيش فى Valparaíso [مدينة بالبارايسو الشيلية].. وهى مدينة تلال.. ولقد كانت النتيجة كارثية. وفى كل مرة أرتدى فيها الزلاجات يبدو الأمر وكأننى أريد الانتحار.

ما هو فريق كرة القدم المفضل لك؟

الآن.. ليس لدىَ أى فريق مفضل. فرقى المفضلة هى الفرق التى هبطت إلى الدور الثانى.. ثم على التوالى إلى الثالث.. ثم إلى المستوى المحلى.. حتى اختفت.. هى فرق الأشباح.

ما هى الشخصيات التاريخية التى تود لو كنت تشبهها؟

شرلوك هولمز.. القبطان نيمو.. جوليان سوريل، والدُنا.. الأمير ميشكين، عمُّنا.. أليس، معلمتُنا.. هودينى الذى هو خليط من أليس وسوريل وميشكين.

هل وقعت فى حب نساء أكبر منك سنًا من الجيران؟

بالطبع.. نعم.

هل كنت تلفت انتباه زميلاتك فى المدرسة؟

لا أعتقد. على الأقل كنت مقتنعًا أنه لم يكن كذلك.

ما هى الأشياء التى تدين بها للمرأة فى حياتك؟

أشياء كثيرة جدًا. الشعور بالتحدى والمجازفات الكبيرة.. وأشياء أخرى أسكتُ عنها حياءً.

وهل هن يُدِن لك بشىء؟

لا.. لا شىء.

هل عانيت كثيرًا من أجل الحب؟

فى المرة الأولى، عانيتُ كثيرًا.. بعد ذلك تعلمت أن آخذ الأشياء بقليل من الفكاهة.

ومن أجل الكراهية؟

على الرغم من أن هذا قد يحمل قدرًا من الادعاء، إلا أننى لم أكره أحدًا أبدًا. على الأقل أنا متأكد من أننى غير قادر على الكراهية الدائمة. وإذا لم تكن الكراهية الدائمة، فهى ليست كراهية، أليس كذلك؟

كيف وقعت فى حب زوجتك؟

كنت أطبخ لها الأرز. فى ذلك الوقت كنت فقيرًا جدًا، وكان نظامى الغذائى يعتمد أساسًا على الأرز؛ لذلك تعلمت كيف أطهوه بعدة طرق.

كيف كان اليوم الذى أصبحت فيه أبًا لأول مرة؟

كان الوقت ليلاً، قبل الثانية عشرة بقليل، كنت وحدى، وبما أنه لا يمكن التدخين بالمشفى، دخنتُ سيجارةً وأنا أقف فوق سقف الطابق الرابع. لحسن الحظ لم يرنى أحد من الشارع. فقط القمر، كما قال أمادو نيربو. عندما عدتُ، أخبرتنى أحد الممرضات أن ابنى قد وُلِد. كان كبيرًا جدًا، أصلع تقريبًا بجميع جسده، وعيناه مفتوحتان كما لو كان يتساءل من هذا الرجل الذى يحمله بين ذراعيه.

هل سيكون لاوتارو كاتبًا؟

أنا فقط أتمنى أن يكون سعيدًا. لذلك من الأفضل أن يكون شيئًا آخر؛ طيارًا، على سبيل المثال، أو جراحًا تجميليًا، أو ناشرًا.

ما الأشياء التى يشبهك فيها؟

لحسن الحظ أنه يشبه والدته أكثر مما يشبهنى.

هل تقلقك قوائم مبيعات كتبك؟

قليلًا جدًا.

هل تفكر فى قرائك؟

نادرًا.

ما الأشياء التى أخبرك بها القراء عن كتبك، أيها أثار مشاعرك؟

يثير مشاعرى القراء الذين ما زالوا يقدمون على قراءة معجم فولتير الفلسفى، وهو أحد أكثر الأعمال المسلية والحديثة التى أعرفها. يثير مشاعرى الشباب الذين يقرأون لكورتاثر وبارًا تمامًا كما قرأتهما أنا وكما أحاول مواصلة القراءة لهما.

الأكاديمية الملكية الإسبانية هى كهف للجماجم المُمَيَّزة

يثير مشاعرى الشباب الذين ينامون وتحت رؤوسهم كِتاب.. فالكتاب هو أفضل وسادة.

ما الأشياء التى تغضبك؟

فى هذه المرحلة يكون الغضب مضيعة للوقت. وللأسف، فى مثل عمرى الوقت مهم.

هل سبق لك أن خفت من معجبيك؟

لقد خفت من معجبى ليوبولدو ماريا بانيرو الذى يبدو لى، بالمناسبة، أحد أفضل ثلاثة شعراء على قيد الحياة فى إسبانيا(٢). وأثناء ندوة نظمها خيسوس فيرَّيرو فى مدينة بامبلونا الإسبانية، كان بانيرو هو من يختتم جلساتها، ومع اقتراب يوم إلقاءه، امتلأت المدينة أو الحى الذى كان فيه الفندق الذى نقيم فيه بأشخاص غريبى الأطوار، حيث كان يبدو أنهم هربوا للتو من مصحة نفسية؛ وبالمناسبة هم أفضل جمهور يمكن لأى شاعر أن يتطلع إليهم. المشكلة هى أن بعضهم لم يكن يبدوا مجنونًا فحسب، بل قَتَلَة أيضًا، وكنت أنا وفيرَّيرو خائفين من أن يقوم أحد الأشخاص أثناء الجلسة ويقول: «لقد قتلت ليوبولدو ماريا بانيرو»، بعد أن يطلق بعد ذلك أربع رصاصات على رأس الشاعر، ومرورًا، واحدةً على فيرَّيرو والأخرى علىّ.

ما شعورك عندما يكون هناك نُقَّاد مثل داريو أوسيس يرون أنك الكاتب صاحب المستقبل الأعظم فى أمريكا اللاتينية؟

لا بد أنها مزحة. أنا الكاتب صاحب المستقبل الأقل فى أمريكا اللاتينية. بالطبع، أنا واحد من أولئك الذين لديهم ماضٍ أكبر، وفى النهاية هذا هو الأهم.

هل لديك فضول بشأن الكِتاب النَّقدى الذى تعده مواطنتك باتريثيا إسبينوثا؟

لا. إسبينوثا تبدو لى ناقدة جيدة للغاية، بغض النظر عن الذى ستكتبه عنى فى كتابها والذى أظن أنه لن يكون جيدًا، لكن كِتاب إسبينوثا سيكون ضرورى فى شيلى. فى الواقع، الحاجة إلى نقدِ الجديد -دعينا نسميه هكذا- أصبح شىءً ضروريًا فى كل أمريكا اللاتينية.

والأرجنتينية ثيلينا ماثونى؟

أعرف ثيلينا شخصيًا وأحبها كثيرًا. خصصتُ لها إحدى القِصَص فى كتابى (عاهرات قاتلات).

ما الأشياء التى تُشْعِرَكَ بالملل؟
خطاب اليسار الأجوف؛ أما خطاب اليمين الأجوف فهذا من المُسلَّمات.
ما الأشياء التى تُشْعِرَكَ بالمتعة؟
مشاهدة ابنتى الكسندرا وهى تلعب.. وتناول وجبة الإفطار فى بار بجانب البحر.. وتناول الكرواسون أثناء قراءة الجريدة.. وأدب بورخيس.. وأدب أدولفو بيوى كاساريس.. وأدب بوستوس دوميك.. وممارسة الجنس.
هل تكتب أعمالك بيدك؟
الشعر، نعم. أما الباقى، فعلى جهاز كمبيوتر قديم يرجع لسنة ١٩٩٣.
أغمض عينيك، أى من المناظر الطبيعية التى زرتها فى أمريكا اللاتينية تتبادر إلى ذهنك أولاً؟
شفاه ليزا [إحدى حبيباته] سنة ١٩٧٤.. شاحنة والدى، وهى معطلة فى إحدى الطرق الصحراوية.. قسم السُل فى إحدى مستشفيات Cauquenes [مدينة كاوكينيس التشيلية] وأمى تطلب منى وأنا أختى أن نكتم أنفاسنا.. رحلة إلى بوبوكاتيبتيل(٣) مع ليزا ومارا وبيرا وشخص آخر لا أتذكره.. على الرغم من أننى أتذكر شفاه ليزا وابتسامتها الاستثنائية.
كيف هى الجنة؟
مثل البندقية.. هكذا أتمنى.. مكانٌ ملىء بالإيطاليات والإيطاليين. مكانٌ يُستخدم ويَبْلى.. وهو يعرف أن لا شىء يدوم.. ولا حتى الجنة.. وأن ذلك لا يفرق فى النهاية.
والجحيم؟
مثل مدينة Juárez [مدينة خواريث المكسيكية] التى هى لعنتنا ومرآتنا.. المرآة المضطربة لخيباتنا وتفسيرنا القبيح للحرية ولرغباتنا.
متى علمت أنك مريض بشدة؟
سنة ١٩٩٢.
ما الأشياء التى تغيرت فى شخصيتك بسبب المرض؟
لا شىء. عرفت أنى لست خالدًا، وقد كنت فى الثامنة والثلاثين حين أدركت ذلك.
ما الأشياء التى تريد أن تفعلها قبل أن تموت؟
لا شىء تحديدًا. حسنًا، أنا أفضل ألا أموت بالطبع. لكن عاجلاً أم آجلاً تصل السيدة المُمَيَّزة، المشكلة هى أنها فى بعض الأحيان ليست سيدة ولا حتى مُميَّزة، بل، بالأحرى، كما يقول نيكانور باراً فى إحدى قصائده، إنها عاهرة ساخنة، هو شىء يجعل الإنسان الأكثر قوة تتخبط أسنانه.
من تود أن تقابله فى الحياة الأُخرى؟
لا أؤمن بالحياة الأخرى. وإذا كانت هناك حياة أُخرى، فيا لها من مفاجأة، وسأسجل على الفور فى إحدى الدروس التى يُدَرِّسُ فيها بليز باسكال [العالم والفيلسوف الفرنسى].
هل فكرت يومًا فى الانتحار؟
بالطبع. فى إحدى المرات بقيت على قيد الحياة خصيصًا لأننى تعلمت كيف أنتحر إذا ساءت الأمور.
هل فكرت فى أى وقت أنك ستُجَنّ؟
بالطبع، لكن حس الدعابة لدىّ كان ينقذنى دائمًا. كنت أقصُّ على نفسى قصصًا تجعلنى أضحك كالمجنون. أو كنت أتذكر مواقف فعلتها تجعلنى أسقط على الأرض من الضحك.
الجنون والموت والحب، أى من هذه الأشياء الثلاثة كانت موجودة أكثر فى حياتك؟
أتمنى من كل قلبى أن الحب كان أكثر.
ما الذى يجعلك تضحك بصوتٍ عالٍ؟
مصائبى الخاصة ومصائب الآخرين.
ما الذى يجعلك تبكى؟
الشىء نفسه؛ مصائبى الخاصة ومصائب الآخرين.
هل تحب الموسيقى؟
كثيرًا.
هل ترى، كما يرى القُراء والنُقاد، أنَّ أهم أعمالك هى رواية (المحققون المتوحشون) ثم بعد ذلك تأتى البقية؟
الرواية الوحيدة التى لا أخجل منها هى (أمبيريس)، ربما لأنها لا تزال غير مفهومة. النقد السىء الذى تلقته هو بمثابة ميداليات حصلت عليها فى قتالٍ حقيقى، وليس فى تدريبات بذخيرةٍ غير حية. أما بقية «أعمالى» -حسنًا- فهى ليست سيئة، هى روايات مسلية، وسيقرر الزمن ما إذا كانت أكثر من ذلك. فى الوقت الحالى، هى تمنحنى المال، كما أنها تُترجم، وكذلك تساعدنى فى أن يكون لى أصدقاء كِرَام ولطفاء للغاية. يمكننى أن أعيش جيدًا إلى حدٍ كبيرٍ من الأدب، لذا فإن الشكوى هنا غير مبررة وتحتوى على قدرٍ من الجحود. لكن الحقيقة هى أننى لا أعطى أهمية كبيرة لأعمالى. أنا مهتم أكثر بأعمال الآخرين.
هل يمكن حذف بعض الصفحات من رواية (المحققون المتوحشون)؟
لا. لحذف صفحات من الرواية، يجب أن أعيد قراءتها، واعتقادى يمنعنى من ذلك.
ألا تخشى أن تتحول الرواية إلى عملٍ سينمائى؟
أوه، مونيكا، أنا أخشى من أشياءٍ أخرى؛ دعينا نقول: أشياء أكثر رعبًا.. أشياء مرعبة فوق الوصف.
قصتُك (ماوريثيو سيلبا) هى تكريم لـ (خوليو كورتاثر)؟
لا، على الإطلاق.
عندما انتهيت من كتابة «ماوريثيو سيلبا»، ألم تشعر أنك كتبت قصة قادرة لتكون على مستوى قصة (البيت المسلوب) لخوليو كورتاثر؟
عندما انتهيت من كتابة «ماوريثيو سيلبا» توقفت عن البكاء أو شىء من هذا القبيل؛ فأكثر ما كنت أتمناه هو أن تشبه إحدى قِصص كورتاثر، على الرغم من أن «البيت المسلوب» ليست من القِصص المفضلة لدىّ.
ما الكتب الخمسة التى أثرت فى حياتك؟
كتبى الخمسة.. فى الواقع، هى خمسة آلاف! أذكر فقط هذه الكُتُب كنقطة انطلاق: رواية «دون كيخوتى» لثيربانتِس، رواية «موبى ديك» لهيرمان ملفيل، الأعمال الكاملة لبورخيس، رواية «الحجلة» لخوليو كورتاثر، رواية «مؤامرة الحمقى» لكينيدى تول. لكن يجب أن أذكر أيضًا: رواية «نادجا» لأندريه بريتون، كتاب «الرسائل» لجاك فاشيه، مسرحية «الملك أُوبو» لألفريد جارى، رواية «الحياة، دليل الاستخدام» لجورج بيريك. روايتا «القلعة» و«المحاكمة» لفرانز كافكا، كتاب «الأقوال المأثورة» لجورج ليشتنبرغ، كتاب «فى المنطق والفلسفة» للودفيج فيتجنشتاين، رواية «اختراع موريل» لأدولفو بيوى كاساريس، رواية «ساتيريكا» لبترونيوس، كتاب «تاريخ روما» لتيتو ليفيو، كتاب «الأفكار» لبليز باسكال.
هل علاقتك بِنَاشِرِكَ جيدة؟

أقدم النصائح لكنى لا أستمع إلى أى نصيحة





قدمت أفضل أداء عندما كنت حارسًا ليليًا فى أحد المعسكرات

جيدة إلى حدٍ كبير. إيرالدى شخصٌ ذكى ورائعٌ فى كثيرٍ من الأحيان. وربما كان سيكون من الأفضل لى ألا يكون رائعًا إلى هذا الحد. فى الحقيقة أنا أعرفه منذ ثمانى سنوات، وعلى الأقل من جانبى، لا يشهد الوُدُّ إلا إزديادًا، كما تقول إحدى الأغنيات الشعبية. على الرغم من أنه ربما يكون من الأنسب لى ألا أحبه كثيرًا.

ماذا تقول عن أولئك الذين يَرَوْنَ أن رواية «المحققون المتوحشون» هى أعظم رواية مكسيكية معاصرة؟

يقولون ذلك من باب الشفقة، فهم يروننى منكسرًا أو منهارًا فى الميادين العامة، فلا يخطر على بالهم أفضل من هذه الكذبة البيضاء. وبالمناسبة، هى الأنسب فى مثل هذه الحالات ولا تُعد حتى ذنبًا صغيرًا.

هل صحيح أن خوان بييورو هو من أقنعك بعدم تسمية روايتك «ليل تشيلى» بعنوان «عواصف قذرة»؟

بييورو وإيرالدى.

ممن أيضًا تستمع إلى نصائح حول أعمالك؟

أنا لا أسمع نصائح من أحد، ولا حتى من طبيبى. أقدم النصائح يمينًا ويسارًا، لكنى لا أستمع إلى أى نصيحة.

كيف هى بلانيس؟

بلدةٌ جميلة، أو بالأحرى مدينةٌ صغيرة يبلغ عدد سكانها ثلاثين ألف نسمة، وهى لطيفة للغاية. أسسها الرومان قبل ألفى سنة، ثم مر بها أناسٌ من جميع أنحاء العالم. وهى ليست منتجعًا للأغنياء، ولكن مكان للبروليتاريين، عمالٌ من الشمال أو من الشرق؛ بعضهم يبقى ليعيش فيها دائمًا. والخليج هنا جميل.

هل تفتقد شيئًا من حياتك فى المكسيك؟

شبابى والسَيْر الذى لم يكن ينتهى مع ماريو سانتياغو.

أى كاتب مكسيكى يعجبك بشدة؟

يعجبنى كثيرون. من أبناء جيلى، يعجبنى «دانيال سادا»، حيث يبدو لى أن مشروعه الكتابى هو الأكثر جرأةً، ويعجبنى كلٌ من «خوان بييورو» و«كارمن بويُوسا». ومن بين الأصغر سناً، يروق لى جدًا ما يفعله «ألبارو إنريغى» و«موريسيو مونتيال»، وكذلك «خورخى بولبى» و«إيجناسيو باديبا». وأنا لا زلتُ أقرأ لـ«سيرخيو بيتول» الذى يكتب أفضل كل يوم، ولـ«كارلوس مونسيبايس» الذى، وفقًا لما أخبرنى به «بييورو»، أطلق اسم «بول بيت» على «تايبو» الثانى أو الثالث (أو الرابع)، حيث يبدو لى أنه اكتشافٌ شعرى. «بول بيت»، هكذ تُنطق، أليس كذلك؟ أرى أنَّ «مونسيبايس» مازال يحتفظ بأصابعٍ فولاذية. كما أننى أحب كثيرًا ما يفعله سيرخيو غونثاليث رودريغيث.

هل للعَالَم علاج؟

العَالمَ شىءٌ حى، ولا علاج لشىءٍ حى، وهذا قدرنا.

هل مازال لديك آمال، وفى ماذا وفيمن؟

عزيزتى ماريستاين، لقد دفعتنى مرةً أخرى إلى مناطق تحمل قدرًا من التكلُف، وهى المناطق التى أجيد السير فيها. أنا لدىّ أمل فى الأطفال؛ فى الأطفال والمحاربين. فى الأطفال الذين يتصرفون مثل الأطفال وفى المحاربين الذين يقاتلون مثل الشجعان.

لماذا؟ أُحيلُكِ إلى شاهد قبر بورخيس، كما يقول الكاتب الشهير خيرباسيو مونتينيغرو، عضو الأكاديمية الملكية الإسبانية، (مثل بيريث ريبيرتى، انتبهِ لذلك!) ودعينا لا نتحدث أكثر عن هذا الأمر.

ما هى المشاعر التى تثيرها فيك كلمة «بعد الوفاة»؟

يبدو وكأنه اسم مصارع رومانى؛ مصارع غير مهزوم. أو على الأقل هذا ما يريد المسكين «بوستوموس» أن يؤمن به ليمنح لنفسه قيمة.

ما رأيك فى أولئك الذين يعتقدون أنك ستفوز بجائزة نوبل؟

عزيزتى ماريستاين، أنا متأكد أننى لن أفوز بها، تمامًا كما أننى متأكد من أن أحد الحمقى من أبناء جيلى سيفوز بها، ولن يذكرنى حتى مرورًا فى خطابه فى ستوكهولم.

متى شعرت بالسعادة؟

لقد شعرت بالسعادة طيلة حياتى تقريبًا، على الأقل لبعض الوقت، وحتى فى أكثر الظروف سوءًا.

ماذا كنت تود أن تكون لو لم تكن كاتبًا؟

كنت أتمنى أن أكون محققًا فى جرائم القتل، أكثر بكثير من أن أكون كاتبًا. أنا متأكد من ذلك تمامًا. أتخيلُ هذا المشهد: حزمة من جرائم القتل، شخص يمكنه العودة بمفرده ليلًا إلى مسرح الجريمة ولا يخاف من الأشباح. ربما حينها كنت سأصاب بالجنون، لكن لكونى شرطيًا، كان يمكن حل ذلك برصاصة فى الفم.

هل تعترف أنك عشت الحياة؟

حسنًا، ما زلت على قيد الحياة، وما زلت أقرأ، وما زلت أكتب وأشاهد الأفلام، وكما قال أرتورو برات [قائد عسكرى فى البحرية التشيلية] للجنود المنتحرين فى أسطول «لا إثميرالدا»: «ما دمت على قيد الحياة، فلن يُنزل هذا العلم».

هوامش:

(١) هذه العبارة إشارة إلى حياة التقشف التى يميل إليها الكاتب والتى تمثلها مدينة إسبرطة اليونانية قديمًا، عكس حياة الرفاهية التى تمثلها أركاديا إحدى أشهر المقاطعات اليونانية القديمة أيضًا والتى كانت تتمتع بطبيعة خلابة وحياة رغدة.

(٢) كان هذا وقت إجراء المقابلة، ولقد توفى هذا الشاعر سنة ٢٠١٤.

(٣) بركان نشيط فى المكسيك يقع ضمن ولايات مكسيكو، بويبلا، موريلوس.

جعلت الترجمة من المستحيل ممكنًا، فأتاحت أمام كل إنسان على الأرض كل ما كتب أيًا كانت لغته؛ لتتسع دوائر التفكير والتطور والتنمية فى مختلف المجالات والاتجاهات، وبات المترجم هو الجسر الذى عبرت من خلاله الحضارات والثقافات من بقعة لأخرى، وفى مصر من أعطى بلا حدود وساهم فى هذا الجسر، والتالى محمود على مكى.

محمود على مكى

جسر لغوى لاكتشاف الحضارات

جمال المراغى

فى عصر مختلف، أبى باحث العلم المتفوق على أقرانه أن يستسلم للظلم، وقرر مواجهة من ظلمه بشدة دون أن يتجاوز، وأن يحاسب وزير المعارف على نبذه له بعيدًا عن بعثتى لندن وباريس اللتين يحلم بهما كل مجتهد، وهو الذى فاق زملاءه المتقدمين للاثنتين، وفى هذا العصر كان الوزير هو عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين؛ أستاذه، وقدوته فى الرؤية والمنهج، والذى تعامل مع هذا الظلم بحكمة، واختار لتلميذه النجيب سبيلًا يناسبه، ويحقق حلمًا لا يفارقه، فبعث بمحمود على مكى (١٩٢٩-٢٠١٣) ورفاقه لفتح الأندلس ثقافيًا وأدبيًا.

كان اختيار مكى لهذه الرحلة مدروسًا، فخلال أسبوع قام الدكتور طه بدراسة أمر تلميذه، والتعرف على سماته الشخصية والعلمية، وأدرك أنه وجد ضالته فى ابن محافظة قنا الذى خاض مغامرة محسوبة من أقصى الجنوب إلى القاهرة؛ ليلتحق بجامعتها، ويدرس اللغة العربية بها، وقت كانت اللغة التى يتباهى بها شبابها. جاء مكى من الصعيد متخمًا بالمعرفة بفضل أسرته التى تقدر العلم والثقافة، ومكتبة لا مثيل لها، عامرة بأمهات الكتب، ومهارة فى تعلم اللغات فى أقصر وقت ممكن، وشغف مستتر بالحضارات.

وصدق الحدس، فتعلم محمود اللغة الإسبانية وأتقنها فى بضعة أشهر، ولم يحتَج الكثير من الوقت ليتعانق مع الحضارة الأندلسية، بعدما لمس آثارها التى تتناولها المصادر القليلة، بل والنادرة التى توفرت عنها فى مصر، فذهب ينهل بكل حب ورغبة فى استغلال كل دقيقة ما بين قراءة المخطوطات وفتح أبواب التراث، وكذا زيارة الأماكن التاريخية، كما لم يغفل الحضارة المعاصرة وآدابها، بل وتجاوز شط إسبانيا إلى سواحل الأرض الجديدة، حيث ١٦ دولة فى أمريكا اللاتينية والوسطى تتنفس وتفكر بلغتها، وساعده فى ذلك بساطته، وتواضعه الذى جعله يكتسب احترام ومحبة كل من حوله.

ما تحقق فاق الحلم والتوقع، فعقب عودة





مكى من مدريد بعد حصوله على الدكتوراه، وإلى جانب تدريسه للغة العربية، ذهب يصنع جسرًا لحضارة الأندلس وتأريخًا متنوعًا ومرجعيًا لكل من تلاميذه واللاحقين ممن عمدوا يستكملون الرحلة مع هذه الحضارة، ووضع عمليًا فى استخدام اللغة وسيلة لاكتشاف الحضارات؛ إنها نوع آخر من الترجمة لا يتبعها غير المخلص والمجتهد، ولخص الدكتور مكى لتجربته مع الأندلس وحضارتها فى ست محاضرات مهمة ألقاها بمكتبة الإسكندرية.

ترك الدكتور محمود على مكى إرثًا ثريًا من التجارب والحكايات التى تحتاج لرصد وعمل كبير يتناسب مع الجهد العملى الشديد والذهنى العميق، وتنوعت ترجماته التقليدية ما بين الروايات مثل «السيدة باربارا» لرومولو جايجوس، «السيد الرئيس» لميغل أنخل أستورياس، «صياح الدجاجة» لرامون سوليس، والنصوص المسرحية كـ «مركب بلا صياد»، «الأشجار تموت واقفة» لأليخاندرو كاسونا، «بيت بيرناردا ألبا» لفيدريكو جارثيا لوركا، «عمدة سلمية» لكالديرون دى لا باركا، «أرض ألفر غونثالث» لأنطونيو ماتشادو و«سمك عسير الهضم» لمانويل جاليتش، والأعمال المسرحية الكاملة لفيدريكو جارثيا لوركا، وجميعها اختيرت بعناية للدراسة لتحقيق أهداف أدبية وحضارية.

الثقافة الجديدة

2
أغسطس 2022
العدد 383



وليد منتصر
العاشق الأخير



وائل درويش
الرمزية التعبيرية



سوبر 30
القفز فوق الجهل

لينين الرملى
رجل المسرح

ما بعد الستينيات
جيل النهضة والسقوط (3)

هذا الجيل من كتاب المسرح تشكل وعيه فى سنوات الحراك الثورى مطلع الخمسينيات، وبدأ الكتابة فى نهاية حقبة الستينيات وبداية السبعينيات لكن لم يتم اعتماده فى دفاتر الستينيات، فقد بدأ جيل السبعينيات الكتابة للمسرح مع سنوات التراجع، فى اللحظة التى بدأ فيها قطار المسرح رحلة الانحراف عن مسار الازدهار ليتزامن صعود هؤلاء إلى خشبة المسرح مع المصادرات وتشديد قبضة الرقابة على المسرح، وهو ذات الجيل الذى هوت على رأسه مطرقتان؛ الأولى نكسة ١٩٦٧، والثانية مطرقة الانفتاح الاقتصادى بكل تجلياته! فحمل على عاتقه عبئًا كبيرًا، فماذا يضيف أو ماذا يقدم للجمهور بعد أن جعل كُتّاب الستينيات المسرح طعامًا يوميًا على مائدة المصريين وجزءًا ليس فقط من الحياة الثقافية؛ بل شريكًا أساسيًا فى الحياة السياسية، وأيضًا ماذا يفعل هؤلاء بعد أن سقطت أيديولوجيات كثيرة وتهاوى الحلم القومى العربى، وتوارت قيم كانت لها الكلمة العليا، فهو جيل التحولات التى حدثت بين عهدين بامتياز، هذا الجيل الذى وُلد مأزومًا مع بداية التراجع، الجيل الذى وقف من بعيد على تخوم النهضة والازدهار لكنه عاش السقوط وبقوة، وجنى أشواك الازدهار. وسوف أقدم فى هذه الحلقات نماذج من كتاب الجيل التالى لجيل الستينيات، جيل النهضة والسقوط.

جرجس شكرى

لينين الرملى رجل المسرح

ترك لينين الرملى المسرحيين يتنازعون حول أشكال الكتابة، وأصول المسرح المصرى، وحول النظريات والمهرجانات والجوائز، وتفرغ للبحث فى الشخصية المصرية؛ ملامحها، صفاتها، البناء العميق لهذه الشخصية، واختار الكوميديا. اختار السخرية ليعبِّر بها عن هذه الأمة، فمن خلال خمس وخمسين مسرحية، وأحد عشر فيلما، وما يقرب من خمسة مسلسلات تليفزيونية، وعدد كبير من الأعمال الدرامية الإذاعية، كتب لينين الرملى شخصية الشعب المصرى، ووصف حياته فى أسلوب كوميدى من خلال الدراما الاجتماعية، واستطاع أن يؤرخ لنصف قرن من قضايا المصريين بالسخرية، فقد درس طبيعة الشعب المصرى إلى جانب المسرح، واختار الكوميديا التى تتناسب وروح هذا الشعب الذى يعرف كيف يتذوق الضحك، فهو لا يقاوم الضحك فى أحلك الظروف، بل يعيش ويقتات على السخرية؛ حيث قاوم المصريون الطغاة بالسخرية من خلال خيال الظل والأراجوز. وقد اختار هو هذا الأسلوب؛ ليناقش أعمق القضايا، بل وليؤرخ لحياة المصريين دراميًا، لقد كتب لينين الرملى تاريخ المصريين قديمه وحديثه مستعينًا بالكوميديا.

> استطاع أن يؤرخ لنصف قرن من قضايا المصريين بالسخرية

1

على الرغمن أن لينين الرملى بدأ حياته المسرحية مطلع السبعينيات؛ اللحظة التى بدأ فيها المسرح التراجع، ولجأ أغلب المسرحيين إلى مسرح الدولة، قرر هو أن يبدأ حياته فى المسرح التجارى الذى اكتسب سمعة سيئة وقتذاك، فى خطوة لا يمكن وصفها إلا بالمغامرة الكبرى المحفوفة بالمخاطر؛ لكنه بدأ وقد كان المسرح التجارى غيّر مفهوم فى أذهان الجمهور. كان حرًا مستقلا لم ينحز إلى





الإطار الدينى، بل غالبًا فى غفلة منهما؛ فقرر منذ البداية التحرر من المؤسسة الرسمية، وكانت أولى مسرحياته «إنهم يقتلون الحمير» ١٩٧٤، من إخراج جلال الشرقاوى فى مسرح القطاع الخاص، ووصولا إلى مسرحية «اضحك لما تموت»، من إخراج عصام السيد فى المسرح القومى عام ٢٠١٧.
لينين الرملى الذى ولد فى ١٨ أغسطس عام ١٩٤٥ حالة نادرة فى تاريخ المسرح المصرى، وخاصةً فى النصف الثانى من القرن العشرين، وكلما تأملت أعماله، وحياته، وأسلوب عمله، وعلاقته بفن المسرح، أشعر أنه كان من المفترض أن يعيش فى العقد الثانى من القرن العشرين، مع جيل الرواد أصحاب الفرق والمسارح، والذين كانوا يكتبون النصوص للفرقة التى يعملون معها، يكتبون على خشبة المسرح، ولا يؤمنون بالنصوص المسرحية كنصوص أدبية، فالكتابة للعرض لا للقراءة، كل حياة لينين الرملى وأعماله تؤكد أنه رجل مسرح، وليس كاتبًا مسرحيًا فقط، بل «مسرحجى» إخلاصه الأول والأخير لفن المسرح كفعل على خشبة المسرح مع الممثلين والعناصر الأخرى، وليس كنص أدبى للقراءة، فهو يكتب العرض المسرحى وليس النص المسرحى، أى الكتابة على خشبة المسرح، وفى أعماله لم يهتم بالتراث، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، لم يهتم بالأيديولوجيا، أو قضايا المسرح التى تم طرحها للمناقشة، كان اهتمامه باللعبة المسرحية على خشبة المسرح من خلال الإنسان فقط، ولا يخلو اختياره للكوميديا ومسرح القطاع الخاص من دلالة فى بداية حياته المسرحية، وإن كان الأمر سوف يتغير فى مراحل أخرى من حياته.

تيار أو اتجاه، بل وكان يكره الأيديولوجيا. درس المسرح، وكتب شخصيات من لحم ودم دون أن يتشدق بالنظريات، ويفخر بمعرفة المدارس المسرحية الحديثة أو المعاصرة أو القديمة، وكان الكاتب الأكثر تأثيرًا فى وجدان المصريين من خلال أعماله، وقد نال جائزة الأمير كلاوس عام ٢٠٠٦ لهذا السبب، ثم نالها بعده الشاعر أحمد فؤاد نجم، فهو الكاتب الذى استطاع أن يقرأ أحداث المجتمع المصرى، ويطرح أسئلة اللحظة الراهنة، ولكن من خلال أسلوب كوميدى فى دراما اجتماعية، ثم تطور الأمر إلى أسئلة وجودية، ثم ناقش قضايا سياسية واضحة ومباشرة فى مرحلة أخرى من حياته المسرحية، ولكنه -فى كل الأحوال- كان يعالج عبث الحياة والمآسى التى يعيشها الإنسان بالسخرية فى قالب كوميدى. لينين الرملى لا يمكن تصنيفه فى خانة المسرح التجارى أو حتى فى مسرح الدولة أو الفرق المستقلة، على الرغم من أنه مارس كل أشكال المسرح فى صيغه الإنتاجية؛ لكنه احتفظ لنفسه بشخصية لا تمثل سوى لينين الرملى، وكان على يقين أن المسرح ضد السلطة؛ السلطة الدينية والحكومية، وأنه لا يمكن أن يتم تسييسه لصالح مؤسسة أو حكومة ما، وكان يؤمن بالناس الذين صنعوا فنهم الدرامى عبر العصور بعيدًا عن السلطة، وخارج

كان اهتمامه باللعبة المسرحية على خشبة المسرح من خلال الإنسان فقط

2

كتب لينين الرملى أولى مسرحياته «الكلمة الآن للدفاع» عام ١٩٧٣، سبقها محاولات عديدة سوف تكتمل فيما بعد، والتى يجسد من خلالها شخصية محام شاب مثالى ومثقف، ويدفع ثمن مثاليته بأن يخسر كل شىء حتى حبيبته، ويقف فى نهاية المسرحية عاجزًا لا يستطيع حتى الصراخ، ولم تعرض هذه المسرحية على خشبة المسرح، وأخبرنى فيما بعد أنه أنهى كتابة هذا النص ظهيرة السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣، ودون شك؛ فإن حال المسرح المصرى فى سبعينيات القرن الماضى كان له الدور الأكبر فى توجه لينين الرملى فى بداية حياته إلى مسرح القطاع الخاص أو التجارى بعيدًا عن المؤسسة التى أحكمت قبضتها على المسرح، فلم يهتم بالأفكار السائدة وقتذاك والقضايا السياسية الكبرى، ولكن كان اهتمامه بالإنسان، وإن كان سوف يشتبك مع السياسية فى مرحلة متقدمة، ولكن بصورة غير مباشرة، وبالطبع بأسلوب ساخر،

واتجه إلى الكوميديا؛ لتكون السخرية هى سلاحه الرئيسى فى معركة المسرح فى المراحل الأربعة التى مرت بها حياته المسرحية، والتى جاءت مزيجًا من الكوميديا والتراجيديا، وهى «مغامرة المسرح التجارى - ستديو ٨٠ - مسرح الدولة أبو نضارة»، وحين سألته عن الذين أثروا فيه من كتاب المسرح، قال لى: «لقد تأثرت بالكثيرين منهم بالتأكيد، لكنى حاولت أن أحفر طريقى بشكل آخر»، وهذا ما حدث بالفعل، وكلما تأملت بداية لينين الرملى توقفت أمامها كثيرًا؛ فقد كان مغامرًا -دون شك- انحرف عن الطريق الذى كان يسير فيه الجميع وقتذاك وسار وحده!. كان والده فتحى الرملى يعمل بالسياسة والصحافة، وكون حزبًا، وكانت والدته السيدة سعاد زهير تساعده، وعملت أيضًا بالصحافة حتى آخر عمرها، وأخبرنى أنه كان يطلب منها أن تقرأ له الصحف وتشرح له، وقال لى: «ولأنى كنت خجولا ومنطويا كنت أختلق مواقف فى ذهنى كأنى أناقش الآخرين. وبدأت بكتابة أول قصة وأنا فى العاشرة، ونشرتها لى أمى فى صباح الخير فى أول الخمسينيات. وبعدها كتبت قصصًا قصيرة قبل أن أعرف المسرح، ولما عرفته مبكرًا أضفت المسرح ضمن ما أكتب، وظهر التليفزيون؛ فكتبت التمثيليات، ثم الإذاعة متأخرًا»، وربما تكون هذه النشأة التى منحته اسمًا -(لينين) الذى سوف يجلب له المتاعب، بل ويمنع أعماله من النشر فى البداية -، سببًا فى ابتعاده عن السياسية بشكلها المباشر الذى كان معتمدًا لدى مثقفى تلك الحقبة، وذهب مباشرة إلى مسرح القطاع الخاص، فإذا كان قد قدم أولى مسرحياته من إخراج جلال الشرقاوى عام ١٩٧٤ أخرج له أيضًا نور الدمرداش فيلم «القنطرة شرق» فى العام نفسه، ولم يكن أول أفلامه، فقد كتب سيناريو فيلم «مدرسة الجنس» عام ١٩٧٢ بتكليف من المخرج الكبير صلاح أبو سيف، ولكنه لم ير النور إلا عام ٢٠٠٢، وسبق ذلك ثلاثة برامج إذاعية، وتلاها ثلاثة مسلسلات تليفزيونية سوف تكون من العلامات البارزة فى الدراما التليفزيونية، وهى «فرصة العمر ١٩٧٦، حكاية ميزو ١٩٧٧، برج الحظ ١٩٧٨، فلم تكن بداية لينين الرملى مسرحية خالصة، كانت بداية درامية فى الإذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما، بالإضافة إلى كتابة القصة والمقال، وإصدار مجلات مع آخرين، فقد كانت ملامح حياته الفنية واضحة منذ البداية، فعلى الرغم من دراسته الأكاديمية وحصوله على بكالوريس المعهد العالى للفنون المسرحية عام ١٩٧٠؛ لكنه اتجه إلى القطاع الخاص؛ حيث اختار المتعة والفكر من خلال مضمون اجتماعى إنسانى فى كل أعماله، من خلال رؤية نقدية ساخرة للمجتمع، طرحها من خلال أشكال متعددة؛ حيث الكوميديا التى لا تخلو من رؤية فلسفية عميقة لقضايا الإنسان والمجتمع فى أعماله المتأخرة، والفارس

تعد مسرحية «أنت حر» بدايته مع الأفكار الفلسفية العميقة والأسئلة الوجودية ومعنى الحرية



والأعمال المقتبسة فى أعماله المبكرة، وبشكل عام ثمة سخرية سوداء فى كل أعماله، ومزج بين الواقعى والفنتازى فى أفكاره التى تطرحها أعماله التى يمكن تقسيمها إلى أربع مراحل لم تكن فاصلة تمامًا، بل تداخلت فيما بينها؛ لكنها تمثل محطات فنية كبرى فى حياته؛ حيث بدأت المرحلة الأولى -والتى يمكن أن نطلق عليها «مغامرة المسرح التجارى»- من ١٩٧٤، واستمرت حتى ١٩٨٠، ولكن لن ينقطع تعامله مع المسرح التجارى بعد ذلك، وقدم خلال هذه المرحلة (إنهم يقتلون الحمير، انتهى الدرس يا غبى، على بيه مظهر، مبروك، حاول تفهم يازكى، نقطة الضعف، سك على بناتك.. والأخيرة من إخراج فؤاد المهندس) وظنى أن هذه المرحلة التى حاول فيها لينين الرملى اكتشاف نفسه وتجريب كل أشكال الدراما فى الكتابة، ولو استمر لينين فى هذه المرحلة لكان كغيره من كتاب المسرح التجارى فى تلك المرحلة؛ لكنه كاتب موهوب، وصاحب رؤية ومشروع مسرحى منذ أعماله الأولى؛ لذلك كان من الطبيعى أن يتجاوزها رغم الشهرة والأضواء، وقد اشتركت هذه الأعمال فى تقديم دراما اجتماعية ساخرة، ومسلية أيضًا، وتبدأ ملامح الدراما الكوميدية عنده فى تلك المرحلة ممثلة فى اختيار شخصية ذات ملامح وصفات محددة، وسوف يحدد طابعها وصفاتها الفعل الدرامى، ودائمًا سوف تكون هذه الشخصية هى القوة الفاعلة التى تحرك الأحداث فى أعماله المسرحية أيضًا، وفيما بعد التليفزيونية، والتى لا تشتبك من خلال طباعها وصفاتها مع قضايا اللحظة الراهنة العميقة والمؤثرة، كما كان يفعل الجيل السابق بشكل مباشر، إلا فى السخرية من بعض المواقف الاجتماعية، فنحن أمام كوميديا اجتماعية تسخر من المجتمع



من مسرحية «وجهة نظر»

أو بعض الشخصيات من خلال شخصية محورية تحمل طبائع وصفات غريبة، ففى مسرحية «انتهى الدرس يا غبى» يقرأ المجتمع من خلال شخصية الغبى، والمسرحية مأخوذة عن الفيلم الأمريكى «تشارلى»، ويلاحظ فى هذه المرحلة انحياز لينين الرملى إلى التمصير، كما فعل رواد المسرح المصرى، فقد اقتبس أكثر من عمل وقام بتمصيره، سواء هذا الفيلم أو عاشق المظاهر من قبل وأعمال أخرى بعد ذلك؛ منها مسرحية «الحادثة» المأخوذة عن قصة الكاتب الإنجليزى جون فاولز التى تحولت إلى فيلم أيضًا، وحققت انتهى الدرس يا غبى شهرة واسعة، ووضعت أقدام لينين الرملى بقوة فى عالم المسرح ككاتب مستقل، وهذا النجاح الجماهيرى والنقدى جعله يواصل طريقه فى مسرح القطاع الخاص بعيدًا عن المؤسسة الرسمية. وفى نهاية تلك المرحلة راح يقرأ التغيرات التى طرأت على المجتمع من خلال علاقة الأب مع بناته فى مسرحية «سُك على بناتك»، والتى جسدت بقوة التحولات الاجتماعية فى سلوك الأسرة المصرية .

3

فى المرحلة الثانية ١٩٨٠ وحتى ١٩٩١؛ مرحلة الشراكة مع زميله فى معهد الفنون المسرحية محمد صبحى، وتأسيس فرقة «استوديو ٨٠» ليقدما ست مسرحيات، كلها من تأليف الأول، وإخراج وبطولة الثانى، وهى (المهزوز، أنت حر، الهمجى، تخاريف، وجهة نظر، بالعربى الفصيح)، وهى مرحلة ثرية جسدت وأنتجت نموذجًا حيًا للمسرح المستقل، بعيدًا عن مسرح الدولة، ولا يمكن أيضًا أن نضعه فى سلة واحدة مع المسرح التجارى أو القطاع الخاص؛ لأننا أمام مشروع فنى، إبداعى بين كاتب موهوب وممثل يمتلك إمكانيات أدائية جيدة وطموح كبير فى المسرح؛ لذلك لم يكن الناتج يشبه عروض المسرح التجارى، بل كان حالة مختلفة حققت فى أحيان كثيرة المعادلة الصعبة بين الفكر والمتعة، بل وغيرت مفهوم المسرح التجارى الذى يعتمد على الضحك والتسلية، وبدأت بمسرحية «المهزوز» عام ٨١ على مسرح الليسيه، واختلف الأمر فى هذه المرحلة، واتسعت الرؤية، وتجرأ لينين الرملى فى توجيه النقد اللاذع للمجتمع فى صورة ساخرة، وأصبحت الشخصيات أكثر عمقًا، وتحمل ليس فقط طبائع وصفات خارجية، بل قدم الكاتب قراءة لجوهر هذه الشخصيات؛ لتطرح أسئلة وجودية على خشبة المسرح، ففى مسرحية «أنت حر» حياة مواطن من الميلاد إلى المقبرة، وأسئلته عن مفهوم الحرية من خلال علاقته مع الأب وفيما بعد مع الابن، ثم تبدأ الأسئلة الميتافيزيقية فى صورة ساخرة، ولكنها لا تخلو من رؤية فلسفية للحياة، ويعرض حياته من خلال عناوين المشاهد التى تجسد رؤية المؤلف، وتؤكد رسالة واضحة ومباشرة؛ هذه المباشرة التى انحاز إليها المؤلف ولن يتخلى عنها فى أعماله اللاحقة، ومضمون الرسالة فى «أنت حر» هى أنه علينا أن نتحرر من قيودنا واحتقارنا لأنفسنا وجبروت العشيرة، وكما نطلب الحرية لأنفسنا نطلبها لغيرنا، وتعد هذه المسرحية خطوة كبيرة إلى الأمام فى مسرح لينين الرملى، وهى بداية الأفكار الفلسفية العميقة والأسئلة الوجودية، ومعنى الحرية.

وتليها مسرحية «الفضيحة» عام ١٩٨٣ والتى

تخلى فى عرض «وجهة نظر» عن فكرة البطل الذى تتحكم طبائعه فى البناء الدرامى





يتناول فيها قضية خطيرة فى المجتمع المصرى، وهى آثار الانفتاح الاقتصادى الذى أنتج للمجتمع شخصيات مشوهة، أثرياء كونوا ثرواتهم بطرق غير مشروعة، أخرجها شاكر عبد اللطيف، ثم يعود لأسئلة الوجود، ومن مفهوم الحرية إلى التساؤل الوجودى يكتب مسرحية «الهمجى»، بطولة وإخراج محمد صبحى؛ لتبدأ المسرحية بحوار بين الملائكة والشياطين حول سؤال سوف يكون المقولة الأساسية فى المسرحية، وهو: هل تطور الإنسان أم ما زال همجيًا مثل الحيوانات؟ وعلى الرغم من أن القضية تبدو وجودية، والسؤال يحمل أبعادًا ميتافيزيقية دون شك إلا أن لينين الرملى وضعه فى إطار كوميدى ساخر، ومن خلال رسالة مباشرة تعرف طريقها جيدًا إلى الكوميديا الجماهيرية من خلال المشاهد التى جاءت فى صورة دروس تحمل عناوين سواء فى النص أو العرض، تلخص حياة الإنسان، وتتجلى فيها قدرة هذا الكاتب على تناول القضايا الفلسفية العميقة من خلال أسلوب كوميدى لكاتب أتقن فن الجدل والقدرة على تجسيد الصراع الذى هو جوهر المسرح.

أما فى مسرحية «وجهة نظر» فقد اختلف الأمر مع هؤلاء العميان حين فضح الكاتب المجتمع وفساده من خلال مجموعة من العميان، بطولة محمد صبحى، وعبلة كامل، وهانى رمزى، وعلى مستوى النص فقد اهتم لينين الرملى باللغة المسرحية، وتخلى عن فكرة البطل الذى تتحكم طبائعه فى البناء الدرامى، وأصبحت هناك مجموعة عميان تتقاسم الأفعال والأقوال، وإن كان محمد صبحى كمخرج استغل الحبكة التى تقوم على الالتباس بين العميان من النزلاء والمسئولين عن الدار فى تقديم مسرحية خفيفة تهدف إلى الإضحاك رغم عمق الرسالة، سواء من خلال الشخصيات التى تخدع بعضها البعض دون أن تصل إلى حد المواجهة، أو المبالغة الكلامية والحركية من إيماءات جنسية وعنف، فى قالب الفارس ليس بمعناه التقليدى، بل بمفهومه الحديث والذى يحمل بعدًا ميتافيزيقيا؛ إذ يتجاور فيه المضحك مع المأساوى، وهذا ما حدث فى كوميديا العميان أو «وجهة نظر» كما أطلق عليها لينين الرملى، والتى حملت فى بنائها العميق نقدًا اجتماعيًا وأخلاقيًا للمجتمع ممثلا فى إدارة هذه المؤسسة. ونأتى إلى نهاية هذه المرحلة ومسرحية بالعربى الفصيح الأكثر جدلًا حتى الآن، حين تعرضت فى سخرية قاسية ومباشرة لنقد الواقع العربى من خلال مجموعة من الطلاب العرب الذين يقيمون فى لندن، وتجسيد تفاصيل حياتهم فى قالب كوميدى لا يخلو من سخرية سوداء، ويحسب للعمل جرأته عام ٩١ للنقد السياسى الصريح للأنظمة العربية، وتناولت هذا العمل وكالات الأنباء العالمية وخاصة الصحافة الأمريكية.

> اعتمد مشروعه على بعث وإحياء قيم وأعراف الرواد التى تبلورت حال نشأة المسرح المصرى فى العصر الحديث حرًا مستقلًا بعيدًا عن سلطة المؤسسة الرسمية

4

عرض «عفريت لكل مواطن» عام ١٩٨٨، إخراج محمد أبو داود هو أول عروض لينين الرملى على مسرح الدولة، والذى تناول فيه ظاهرة خطيرة فى المجتمع المصرى كانت قد بدأت فى الظهور بقوة وهى «الزار»، وتناقش فكرة القرين أو الأخ الذى يعيش تحت الأرض، ويبرر العرض تفشى هذه الأفكار والعودة إلى الشعوذة التى تفشت من خلال

الضغوط النفسية التى يعيشها المواطن، وهى هزلية اجتماعية، بدأ كتابتها عام ١٩٧٠ حول بطل المسرحية راضى عبد السلام الذى يبدأ بمعاقبة نفسه، بل والخصام معها، وكانت هذه أزمته، فكيف ينتصر على نفسه قبل أن يواجه الآخرين؛ حيث أصابت ضغوط الحياة هذه الشخصية بالانفصام، بعد أن ينتقل فساد المجتمع الذى يعيشه إليه، وفى هذا الإطار تدور الأحداث؛ حيث يناقش النص من خلال قواعد التحليل النفسى إنسان هذه المرحلة، وعفريت لكل مواطن كانت استعارة للوضع المأساوى للمواطن المصرى الذى يعيش فى نهاية القرن العشرين بعد أن أصبح إعمال العقل من المحرمات.

لتأتى بعد ذلك مسرحية «أهلًا يا بكوات» عام ٨٩ فى المسرح القومى حدثًا مدويًا، وقيل إنها حققت أعلى إيرادات فى تاريخ المسرح القومى منذ الثلاثينيات وحتى الآن، وتخلى لينين الرملى تمامًا فى هذه المسرحية عن شروط المسرح التجارى، وخرجت عروضه من أساليب الفارس والإضحاك بكل أشكاله، وكانت الرسالة من العيار الثقيل حين عاد بنادر وبرهان مائتى عام إلى الوراء؛ ليهبطا إلى عصر المماليك، ويشن هجومًا عنيفًا على الماضى بكل مفرداته، ويحطم قدسيته الراسخة فى الأذهان، ويبرز ما كان يتمتع به من جهل وتخلف وعداء واضح للمرأة والعلم، وانحياز صريح للشعوذة والغيبيات؛ لتقدم المسرحية إلى جانب الرسالة الفكرية متعة وإثارة، لتنجح المعادلة مع لينين الرملى، ويطرح أسئلة الواقع فى إطار كوميدى؛ فعلى الرغم من الرسالة الفكرية الواضحة؛ لكن اختيار القالب الفنتازى لها جعل الرسالة تنال إعجاب الجماهير بكل مستوياتها الثقافية، ومن خلال العودة إلى الماضى يحاكم الحاضر، ولا يعفى الماضى والتشبث به من المسؤولية، ثم توالت أعماله فى مسرح الدولة، وكان آخرها «اضحك لما تموت» عام ٢٠١٧ من إخراج عصام السيد.

احتفظ لنفسه بشخصية لا تمثل سواه، ولا يمكن تصنيفه فى خانة المسرح التجارى أو حتى فى مسرح الدولة أو الفرق المستقلة

5

بعد ثلاث مراحل امتدت من بداية العقد السابع من القرن العشرين، وحتى منتصف العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، بدأت بالمسرح التجارى أو القطاع الخاصة وانتهت فى مسرح الدولة، وكان بينهما فرقة ستديو ٨٠ التى بدأت المرحلة الرابعة؛ ليحقق من خلالها رغبته الدفينة منذ الطفولة، أى يكون رجل مسرح، فكان فى هذه المرحلة المؤلف والمخرج والمنتج وفى أحيان كثيرة مصمم الديكور، أى صاحب المسرح والمسرحية، وكان قد بدأ تجربة الإخراج بعد لهو الطفولة فى مسرحية بالعربى الفصيح حين قدمها للمرة الثانية عام ١٩٩٨، لتبدأ فى عام ٢٠٠٤ المرحلة الأهم فى حياته بتقديم مسرحية «سلام النساء» المأخوذة عن مسرحية اليونانى أريستوفانيس«برلمان النساء»، وقدمها فى دار الأوبرا، وحققت نجاحًا كبيرًا، ليقدم له المخرج عصام السيد بعد عام واحد فى ٢٠٠٥ مسرحية «عين الحياة» فى الهناجر، ليتفرغ لمشروعه الذى قدم من خلاله أكثر من عشر مسرحيات تخللها أيضًا عرضان «زكى فى الوزارة ٢٠٠٨»، و«فى بيتنا شبح ٢٠١٢»، ثم «اضحك لما تموت»، وجميعها من إخراج عصام السيد، ومن المسرحيات التى قدمها فى هذه المرحلة «اخلعوا الأقنعة، الأسرى، المحاضرة، أحلام ممنوعة، حصاوى وأيامه، الغرفة العلوية، وهم الحب، تعالوا نعمل فيلم، الجريمة الكاملة». وتقريبًا شاهدت كل هذه العروض الذى مارس فيها لينين الرملى عمله، ليس فقط كمؤلف، ولكن كرجل مسرح، وفى البداية كنت أسأل نفسى: لماذا يترك هذا المؤلف الكبير المسارح الكبرى والإنتاج الضخم ويلجأ إلى الإنتاج الفقير والإمكانيات المحدودة! فقد شاهدت هذه التجارب فى حديقة متحف مختار أو مركز الجزيرة للفنون أو سطوح قصر ثقافة السينما بجاردن سيتى، وفى ظروف إنتاجية بائسة، ولكنه أنتج من خلالها تجربة مسرحية متميزة، وذلك فى الوقت الذى يقدم له مسرح الدولة بين الحين والحين عرضًا مسرحيًا، وكان من الممكن أن يكتفى بهذه العروض الكبيرة فى مسارح الدولة، مثل المسرح القومى أو يعود إلى المسرح التجارى، ولكن ظنى أن هذه المرحلة من حياته كانت حلمه منذ البداية، وهو أن يتحقق كرجل مسرح مثل أسلافه القدامى الذى ينتمى إليهم، فهو من سلالة أمين صدقى، ونجيب الريحانى، وبديع خيرى، وأحمد تيمور وعزيز عيد، حتى التراجيدى يوسف بك وهبى، وقد استفاد من توفيق الحكيم فى فن كتابة الحوار والجدل، فهو ينتمى إلى هؤلاء، ولا ينتمى إلى الفترة التى


من مسرحية «سك على بناتك»



من فيلم «بخيت وعديلة»

أطلقوا عليها حقبة الازدهار، فلا علاقة له بنعمان عاشور، وسعد الدين وهبة، وميخائيل رومان، ومحمود دياب وغيرهم، فقد كان يعرف أسلافه جيدًا، ويعرف ماذا يريد منذ طفولته، نعم هو الحريف الذى صنع الكرة بنفسه، وحملها وهبط بها إلى الشارع؛ ليستعرض مهارته الكبيرة. وأطلق على فرقته هذه «استديو ٢٠٠٠» ثم عاد ومنحها اسمها الصحيح «فرقة أبو نضارة»، ولا يخلو اختيار الاسم الثانى من دلالة، فهذا الكاتب ينتمى إلى مرحلة الرواد، فهو يرى نفسه أبو نضارة أو يعقوب صنوع، رجل المسرح، صاحب الفرقة المؤلف والممثل والمخرج ومهندس الديكور.

وربما تكون النشأة فى كنف أسرة تعمل بالسياسة، بل وأصابتها السياسة بكل أنواع الشرور؛ حيث تم اعتقال الأب والأم، وكان ينام ويصحو على الجدل السياسى فى البيت؛ ليتشكل وعيه وينمو مبكرًا، تشكل بقسوة، فاختار طريقًا يختلف عن كتّاب ومثقفى تلك الحقبة، وأقصد الستينيات التى نشأ وترعرع فيها وكانت سنوات التكوين، جاء رد فعله مغايرًا، رد فعل عكسى، لم يهرب من السياسة، ولكن هرب من الأيديولوجيا والشعارات وكانت السياسة فى مسرحه بكامله، حتى الهزليات الساخرة، فمن خلال خمس وخمسين عرضًا مسرحيًا على مدى نصف قرن من الكتابة عبرعن المجتمع المصرى وطرح أسئلته فى كل مراحله، ليس فقط فى المسرح ولكن أيضًا من خلال السينما؛ حيث شارك فى كتابة فيلم البداية من إخراج صلاح أبو سيف، وسيناريو وحوار فيلم النعامة والطاووس، بالإضافة إلى فيلم الإرهابى، وثلاثية بخيت وعديلة التى يغلب عليها الطابع السياسى وخاصة الثلاثية الكوميدية «بخيت وعديلة - الجردل والكنكة - هاللو أمريكا»، بل

ثلاثية «بخيت وعديلة» نموذج للخطاب السياسى، وضعه فى قالب كوميدى ليسهل وصوله جماهيريًا

تعد نموذجًا للخطاب السياسى؛ حيث تناقش الديمقراطية وعلاقة البسطاء من عامة الشعب بها، وكيف يفهمها هؤلاء بصورة ساخرة ويتم استغلالها أسوأ استغلال! ولكنه اختار السخرية ككاتب كوميدى يرغب فى الوصول إلى الكوميديا الجماهيرية وقد حققها، فى كل الأحوال، وسيظل لينين ظاهرة فى كتابة الدراما الكوميدية، يتفق معه البعض ويختلف البعض الآخر؛ لكنه حقق تأثيرًا اجتماعيًا ملموسًا من خلال أعماله وهذه المرحلة هى الأهم فى مشواره المسرحى، ومن خلالها استطاع أن يطرح أسئلة اللحظة الراهنة من خلال أعمال تمزج بين الفلسفى والكوميدى، وأهم هذه الأعمال عرضان؛ الأول «زكى فى الوزارة»، أخرجه عصام السيد، والثانى «اخلعوا الأقنعة» ضمن مشروع لينين الرملى فى هذه المرحلة ومن إخراجه. أما العرض الثانى الذى أخرجه لينين الرملى بنفسه؛ فهو «اخلعو الأقنعة»، وشاهدته عام ٢٠٠٦ فى مركز الجزيرة للفنون، ولفت النص انتباهى بقوة؛ لأنه التقط أسئلة الواقع واللحظة الراهنة من خلال فكرة بسيطة لا تخلو من العمق والفلسفة حين تلاشت الوجوه وارتدى الجميع الأقنعة، وتخيل المؤلف المكان/ مدينة عربية من القرون الوسطى، واستعار الشكل المسرحى الشعبى من خلال الراوية التى تكسر الإيهام وتقدم الأحداث للجمهور، وتقول الراوية للجمهور إن هؤلاء عاشوا سعداء يتسامرون ويدخنون ويلعبون ويغنون ويرقصون، كانوا يعرفون بعضهم البعض، يطلقون على كل واحد منهم صفة يلقبونه بها، ويعرفون الشجاع من الجعجاع، ويميزون العارف من الجاهل، والشريفة من الغانية؛ حيث كانت للناس صفات تبدو على وجوههم، وذات مساء هبط إلى القرية رجل وزوجته يلبسان الأقنعة، هما عثمان وكهرمانة، وكانا قد هاجرا منذ زمن وعادا بالأقنعة، ليهتف عثمان هذا قناع الرجل الصالح، وتهتف كهرمانة هذا قناع المرأة الفاضلة، وتدور الأحداث والمفارقات، ويرتدى الجميع الأقنعة

فيما عدا علاء الدين الفتى الشجاع، وهو نموذج ليقظة الوعى فى المدينة، ويتساوى الجميع، الأهطل مع العاقل، الشجاع مع الجبان، والمرأة اللعوب مع الشريفة، فالأقنعة تخفى كل شىء، ويكفى أن تشترى قناعًا وترتديه لكى تكون رجلًا صالحًا، وأصبح من العار أن يمشى رجل أو سيدة بلا قناع. وبالطبع تحدث المفارقات من اختفاء الوجوه، حتى الأعداء دخلوا المدينة بعد أن لبسوا الأقنعة أيضًا، وعم الفساد لأن الناس أصبحوا بلا وجوه أو استعاروا وجوهًا مصطنعة. وللمشاهد أو القارئ أن يتخيل الدلالات المتعددة للقناع فى الحياة، وفى نهاية المسرحية يصرخ علاء الدين قائلًا: وجوه صبوحة ملونة لكنها مراوغة، وجوه مصطنعة بعيون مثقوبة، وآذان مصمتة لا تهتز إن ضحكت، ولا تهتز إن بكت، وجوه صخرية وملامح قد تحجرت، القناع مبتسم والوجوه تحته عابسة، وأرواح يائسة، والرجال الأقنعة لا يرون فى الحياة إلا إخوانهم، وتظل الحقيقة ضائعة، كنت أقول تكلم حتى أراك حتى اكتشفت أن الكلام أقنعة، وها أنا قد لبست القناع لأقول اخلعوا الأقنعة، وفى الأقنعة رؤية فلسفية عميقة للواقع المصرى، أقنعة غير ملموسة يرتديها أهل السياسة والثقافة ورجال الدين، أقنعة عديدة لكل موقف، فهناك قناع الثائر، وقناع الزاهد والمتدين، وقناع صاحب الضمير، وقناع حارس العقيدة، وقناع صاحب الثورة إلى آخره.. فليس هناك قناع واحد يخفى الوجه كما حدث فى مسرحية لينين الرملى، بل أقنعة عديدة، فالجميع يمارس لعبة التنكر، بصور وأساليب مختلفة.

ناقش القضايا الاجتماعية والسياسية بطريقة ساخرة أحبها الجمهور المصرى الذواق

المسرحية؛ لأن لينين الرملى لا يكتب لخشبة المسرح، بل يكتب على خشبة المسرح، وفجأة انهار لينين الرملى، أو قل قرر التوقف عن التواصل مع هذا العالم الذى شغله أكثر من نصف قرن، حين كان يحاكيه فى حيوات مماثلة على خشبة المسرح، هذا العالم الذى نقله فى صور متعددة من مئات المشاهد المسرحية والسينمائية والتليفزيونية والمسامع الإذاعية. فجأة انسحب لينين الرملى إلى عالم يعيش فيه وحده قبل أن يفارق الحياة، هذه المخيلة الفذة التى قدمت عشرات الشخصيات الدرامية للواقع المصرى، فجأة انهارت توقفت الحياة، كان متماسكا وقويًا ولا أعرف كيف حدث هذا الانهيار المفاجئ للذاكرة، كيف سقطت هذه المخيلة الجبارة، وتقريبًا هذا ما حدث للناقد المسرحى الكبير فاروق عبد القادر، وإن كان كلاهما على النقيض على المستوى الأيديولوجى؛ لكن تجمعهما الموهبة والإخلاص لفن المسرح والإيمان بدوره. وقبل رحيله بعامين عانى الكاتب المسرحى الكبير لينين الرملى من أزمة صحية بعد أن أصيب بتصلب فى الشرايين وجلطات فى المخ واكتئاب حاد، رقد على إثرها فى إحدى المستشفيات الخاصة فى حالة صحية غير مستقرة، بل وفى الشهور الأخيرة هجره النوم تقريبًا، وبعد أيام تلاشت الإضاءة وتم إسدال الستار على هذه الحياة الصاخبة.

6

كان لينين الرملى يكتب مسرحية كل عام، بالإضافة إلى الأشكال الدرامية الأخرى، اختار طريقًا مغايرًا لمعاصريه، وراهن على المسرح وكسب الرهان دون شك، فكان استقلاله عن المؤسسة الرسمية منذ بداية حياته مغامرة قد حدد معالم الطريق لحياته المسرحية، كواحد من أهم كتاب الكوميديا فى تاريخ المسرح المصرى، يستعرض مهارته ومواهبه، يؤمن بأن المسرح متعة لا تخلو من رسالة فكرية أو العكس، فهو رجل مسرح تجاوز فكرة الكاتب المسرحى صاحب النص الأدبى، وأظن أن الدارس لأعماله لا يستطيع دراسة نصوصه فقط، بل العروض

7

اختلف لينين الرملى عن أبناء جيله، تفتحت عيناه على حقبة النهضة، وعاش فى طفولته سنوات الازدهار، لكنه لم يلتفت، ولم يقف مع أقرانه حزينًا وهو يشاهد بوادر التراجع والسقوط فى سبعينيات القرن الماضى، بل قرر أن يخرج بعيدًا ويؤسس نهضة أخرى قوامها الإيمان بالمسرح، فحمل أحلامه، وذهب إلى المسرح التجارى، وقرر أن يراهن على فن المسرح؛ ليؤسس نهضة خاصة قوامها مشروع لينين الرملى، المشروع الذى اعتمد على بعث وإحياء قيم وأعراف الرواد التى تبلورت حال نشأة المسرح المصرى فى العصر الحديث حرًا مستقلًا بعيدًا عن سلطة المؤسسة الرسمية.

من مسرحية «عفريت لكل مواطن»

تبقى النفس البشرية بجغرافيتها المعقدة هى سلطانة الحياة بكل تفاصيلها اليومية التى تمنح السلوك الآدمى حرارته الدرامية على الأصعدة الروحية والوجدانية والعقلية، وهنا تتجلى أعمدة البناء الإنسانى من القاعدة البسيطة للشخصية إلى الأنا والأنا العليا، عبر تواليف وتراكيب تتأرجح بين الثبات والتغير، علاوة على التحالفات التى تبرز بين الشطرين الأنويين وصولاً إلى قمة الشعور بتجليات الضمير بعد إدراك القدرة على خفض التوترات البيئية، وربما يؤثر هذا على بعض المبدعين الذين يميلون للاعتماد على المتكأ النفسى؛ فيخرج منتجهم بهذا المذاق الذى يجمع فى نكهته بين الذاتين الفردية والجمعية داخل بوتقة إشارية واحدة، ومن أبرز هؤلاء الفنان القدير وائل درويش.

فى تصاوير وائل درويش بقاعة ديمى:

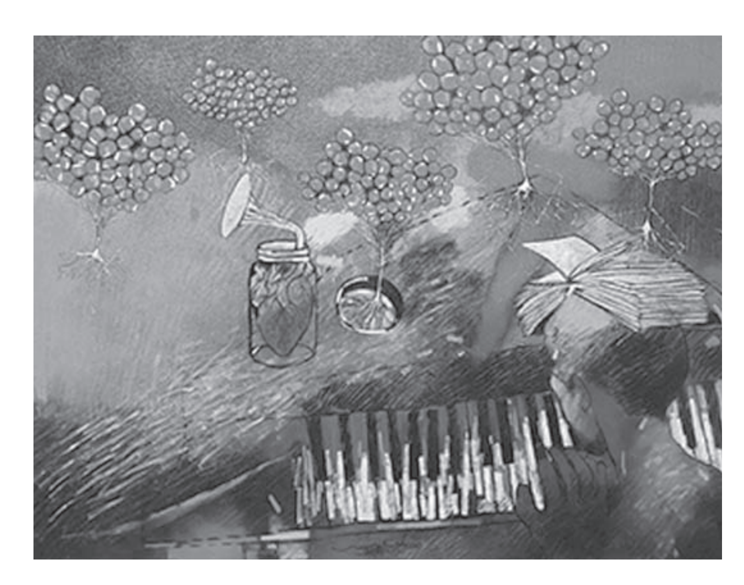
الرمزية التعبيرية فى فضاءات واقعية

محمد كمال

يواصل درويش عملياته البحثية التشكيلية منذ تخرجه من قسم الرسم والتصوير بكلية التربية الفنية جامعة حلوان بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف عام ١٩٩٨، قبل أن يحصل على الماجستير عام ٢٠٠٣ فى استخدام الطينة كوسيط تعبيرى فى العمل الفنى التصويرى، ثم حصوله على الدكتوراه عام ٢٠٠٨ فى فلسفة التصوير المعاصر وتوظيفها فى كتاب الفنان؛ لذا سنجد مشواره يتنوع بين التصوير والتجهيز فى الفراغ عبر وعى بمعطيات الواقع البيئى الذى يعيشه، بما يدفعه دائمًا إلى الإيماء التجريدى والتعبيرى والسوريالى، مستخدمًا خامات متنوعة ومختلفة فى قدرتها على توصيل رسائله الإبداعية على مدى ما يقرب من ربع قرن من الزمان، كان فيه مخلصًا لمشروعه الفنى الممتد الذى تميز من خلاله بالجرأة والرغبة فى المغامرات الفنية المتتابعة، اعتمادًا على تركيبة شخصية تخاصم النمطية فى الأداء والمفهوم.

تجلى تأثير أبيه الفنان كمال وهبى درويش عليه بوضوح؛ حيث كان يعمل مخرجًا للكتب وفى جريدة الأهرام، علاوة على تلك المكتبة العامرة بالمنزل التى زادت من سحر التفاعل بين ابنه وائل، وحالة الإبداع





الجاذبة له حتى مشارف الدراسة الأكاديمية، وربما برز هذا الملمح فى معرضه الأخير بقاعة «ديمى» بحى الزمالك القاهرى تحت عنوان «أنا؟.. أنت!» من خلال أكثر من ثلاثين عملًا تصويريًا أنجزها جميعًا بين عامى ٢٠٢١ و٢٠٢٢ بخامة الأكريلك المطعم بالباستيل الزيتى على القماش، معتمدًا فيها على منهج خاص فى غزل الصورة يشير به إلى إدراك المساحة البرزخية الرابضة بين الحقيقة والخيال، على خلفية التصوير الإيهامى البينى داخل المنطقة الترددية الواقعة بين الحسى والحدسى، وفى هذا الإطار نجد الفنان يرتكن أحيانًا إلى فعل التقمص للشخصيات المتعددة بداخله هو نفسه، وهو ما يسميه على حد تعبيره بـ «السيكو دراما البصرية» بما يجعله بعيدًا عن الحقيقة المطلقة التى لا ريب فيها، من خلال سوريالية لا تخاصم الواقع الذى يعيشه درويش بكل تجلياته، قبل أن يفككه ويعيد صياغته، تاركًا الفرصة للمتلقى كى يشارك فى هذه العملية الوجدانية الروحية التى يتدخل العقل فيها لاحقًا من أجل ترتيب حصادها التصويرى، عبر حضوره الذاتى داخل نسيج أعماله من طفولته إلى لحظات إبداعه الآنية، من خلال مرآته النفسية التى يرى فيها تكاثر صور شخوصه الرافدة من جراب ذاكرته على امتداد عمقها الزمنى من البعيد إلى القريب حتى حدود سياقه الحاضر، مستخدمًا لرمزية ممتزجة بسخونة التعبير وخصوصيته فى فضاءات واقعية تؤدى إلى هوية متفردة للمبدع وتصاويره معًا.

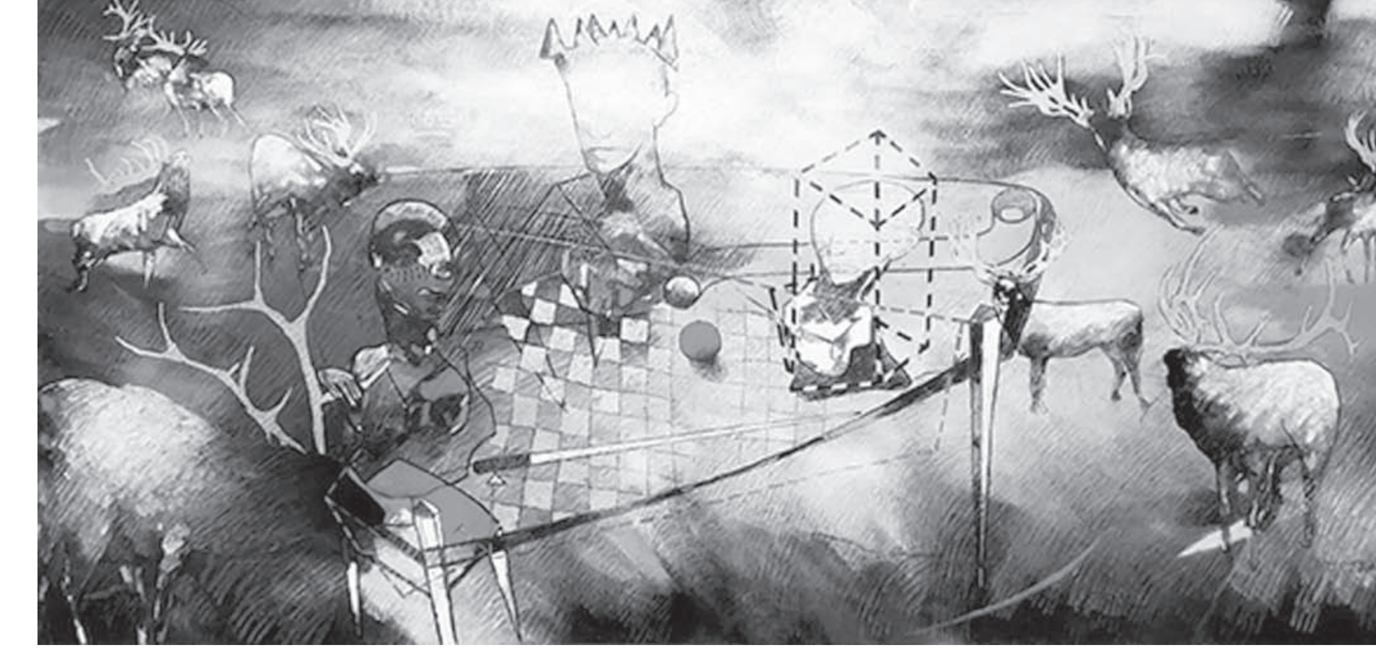
ففى عمله «تحليق تحت الماء» -تسمية الأعمال من وحى الكاتب- يلقى وائل درويش بجسد بشرى تحت الماء فى وضع تشريحى يرنو بالوجه والعنق والجسد إلى السطح، وسط أجواء لونية زرقاء مضيئة رقراقة بندبات موجية سوداء أثرت على ملمس

يتنوع مشواره بين التصوير والتجهيز فى الفراغ عبر وعى بمعطيات الواقع البيئى الذى يعيشه

البدن الذى عالجه الفنان بشكل تهشيرى أسود، عبر فرشاة جمعت بين قدرتى الرسم والتصوير؛ لذا فقد تجلت مهارة وائل فى التحريف التشريحى للجسد من الأطراف السفلية التى اقترب بها من سمت الكائن البحرى، فى أداء بينى أكده بتلك المساحة الحمراء المشتعلة الرابضة تحت البدن الطائر بعد فقده للجاذبية الأرضية، علاوة على المقابلة الحسية المستحيلة بين الماء والنار، مع بعض الأطلال السابحة فى القاع، حتى مال الفنان إلى خلق المعادلة البصرية المعتمدة على التحليق عبر هذا البالون الأحمر الشارع فى الطيران فوق سطح الماء يسار المشهد، مربوطًا بخيط موصول بقاع السطح المائى، على التوازى مع ذلك الطائر الصغير الأحمر الواقف فوق سطح زورق عائم يمين الصورة، قبل أن تستدرج عينا المتلقى لأسفل نحو تلك الوردة الصفراء السابحة إلى جانب الوجه البشرى، بما يحافظ على الدوران البصرى للرائى فى كل أرجاء المشهد عبر توازن لونى وحركى مال فيه درويش إلى الحفاظ على الصلة البينية البرزخية الإيهامية بين كل الكائنات المرئية، مع التداخلات الصوتية داخل التكوين بتضاد حسى، فى تجسيد للظاهرة التراسلية الإبداعية التى ترسخ للرمزية التعبيرية فى الفضاء الواقعى.

وقد تكرر هذا التقابل الحسى عند وائل درويش بين الماء والنار فى أعماله «بين الاحتراق والغرق»، «الدوامة»، «السعير»، «الانفجار»، «السقوط فى النار»، «الطيور الذهبية»، «هجوم الجراد»، «العاصفة النارية»، علاوة على عمل «زفير البركان» الذى مزج فيه بين اللون الأحمر النارى المشتعل والأزرق الزهرى المائى، عبر تعاشقات أوحت بانفجار بركانى فى قاع مسطح مائى يتأرجح سمته بين البحر والنهر، وهى المقابلة الحسية التى اعتاد على تجسيدها الفنان فى أعماله لتأطير المساحة البينية المرئية داخل مسطحه التصويرى، لذا فقد ألحق بها بعض التكوينات والنبضات اللونية الوليدة بين الوردى والأزرق المنيرين أعلى المشهد، مع بعض التفجرات النورانية البيضاء البهية التى استلها درويش من بين ألسنة اللهب البركانى ودفقات الموج المائى، فى معادل حسى وحدسى ملم به هذه التداخلات اللونية الدوّارة داخل ملاءة روحية إحتوى بها توازناته البرزخية التى رسخ لها ببعض أطلال الأجساد البشرية التى طالتها الحمم البركانية، وتلك الطيور البيضاء التى أبقى عليها حية متأملة وسط النيران وكأن الفنان يحتفظ لنفسه بشهود على المحرقة الإنسانية المستمرة التى عبّر عنها رمزيًا وتعبيريًا بذلك الزفير البركانى.

وقد جنح وائل درويش فى هذه الأعمال جميعًا إلى التركيز على التضاد المادى المحسوس بين الأحمر المشتعل والأزرق المنسكب، عبر وحدة عضوية تصويرية تموج بالحركة الدوامية مثل الدوران



اللونى الطيفى الذى يؤول إلى الأبيض، فى إيماءة من الفنان إلى حالة التيه والرؤية البينية التى تبتلع المخلوقات وفى مقدمتها الإنسان؛ لذا فقد برز فى تلك التصاوير أطلال للبشر فاقدة للجاذبية الأرضية وسط تدافعات الأمواج واندلاع النيران فى وقت واحد، والمدهش هنا أنه دفع فيها ببعض الطيور الساكنة والورود المتناثرة لخلق التوازن الوجدانى لديه وعند الرائى، من أجل التأكيد الحسى للفعل البصرى البرزخى كجوهر أصيل للرمزية التعبيرية فى تجربة وائل الإبداعية داخل فضاءاته الواقعية.

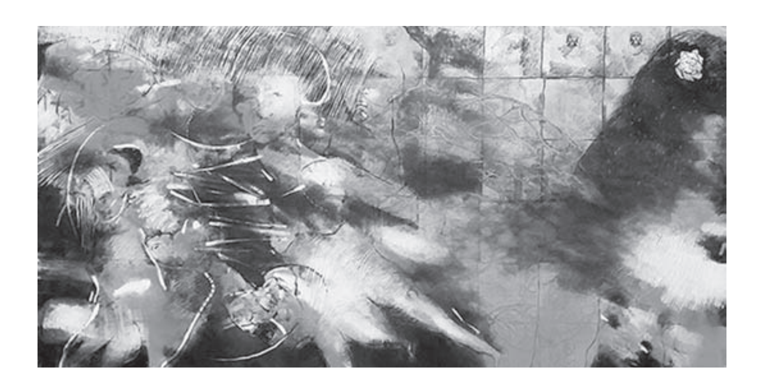
وفى هذا المقام ربما نجد بعض الروابط بين الوسائط المادية عند وائل درويش عبر تلك الصلة بين قدراته على التشكيل فى الفراغ بمسرحة للمشهد ورحابة مسطحه التصويرى مثلما نرى هذا فى ذلك المنهج المغاير الذى يقدم به عمله «الحلبة» الذى يدفع من خلاله بمجموعة من الحيوانات التى يتراوح سمتها بين الثيران والغزلان من ذوى الأجساد المكسية باللون الترابى الموحى بشراسة السلوك وقسوة البيئة المحيطة، وقد توجها جميعًا بتلك القرون العاجية المتشعبة، وأطلقها فى أوضاع حركية متقابلة ومتجاورة أوحت بعنف المواجهة مع بعضها على مساحة منبسطة تتراوح فى تشابهها بين حلبة مصارعة الثيران والغابات المفتوحة المحتشدة بالحيوانات المفترسة، فى ترسيخ للملامح التصويرية البينية البرزخية المألوفة لدى درويش، حيث حرص هنا على إحداث التداخلات اللونية بين الأحمر النارى والأزرق المائى والأصفر الرملى والأبيض النورانى للإيحاء بالتنوع البيئى الجغرافى الذى ينفى به فكرة الثبات الإدراكى الحسى عند المتلقى، حتى يفتح أخاديدًا لتمرير رسالته التعبيرية الرمزية على البساط السياسى؛ إذ نراه يدفع داخل الحلبة التصويرية بوجوه آدمية بعضها مشوه والآخر مطموس الملامح، قبل أن يضع على رأس أحدها تاج المُلك إيماءً إلى الطغيان والاستبداد،

جنح فى أعمال معرضه الأخير إلى التركيز على التضاد المادى المحسوس بين الأحمر المشتعل والأزرق المنسكب

سيما أنه بدا محلقًا فى فضاء المشهد، بينما ظهرت وجوه وأجسام أخرى هائمة بين حراك الوحوش بينية السمات، وقد مال وائل بفطنة تصميمية تصويرية إلى حشد كل عناصره فى بؤرة الصورة حول رقعة شطرنجية عليها عصاتان وكرتان للبلياردو؛ إحداهما حمراء والثانية بيضاء، وسط سياق خطى متقطع للإيهام بمزيد من الحركة البصرية الموحية بالدوران الخبيث للعبة السياسية حول المعمورة بأيدى ملوك طغاه يستعبدون البسطاء ويستثمرون مصائرهم لصالح أطماعهم الخاصة، وربما اعتمد درويش هنا فى رمزيته السياسية على آلية الشيوع الزمانى والمكانى دون تحديد أو تأطير، مصطحبًا عينى وروح الرائى من خلال الوهج المنير الكاسى لمركز العمل حتى مثيله المحلق فى سماء المشهد كله، مع استمرار الدوران فى كل أرجاء الصورة، قبل العودة ثانية إلى حلبة الصراع بين الحيوانات المتوحشة التى لا تتوقف عن شراسة الافتراس، فى إشارة رمزية تعبيرية إلى استمرار الجبروت على الحلبة.

وقد سار وائل درويش على هذا النهج الفكرى والبصرى فى أعماله «قط على الشاطئ الآخر»، «الفرار إلى الأمان»، «الثعلب»، «لهيب الانتظار»، «الحساب»، «المشى على الحبل»، «قلوب فى الجسد»، «نشوة الطيران»، حيث وجدنا الفنان يعتمد فيها جميعًا على الرمزية التعبيرية داخل صرحية المساحة المسرحية التصويرية من خلال البعد الثالث الممتزج بالعمق اللانهائى الذى يبتلع العنصر البشرى فى أوضاع مختلفة عبر حالة





من السراب وفقدان البوصلة، مع الحضور البرىء لثلة من الطيور الواقعية البيضاء وسط افتراش نيرانى إشارى قد يطال بعض الحيوانات مثلما يبدو فى عمل «الأرجوحة والحصان» الذى يدفع وائل من خلاله فى يسار الصورة بحصان أبيض تنتهى مؤخرته بتحريف تشريحى يغير من ملامحه البدنية، وقد ظهر شارعًا فى الجلوس على كرسى هيكلى أبيض مصفر فارغ من المقعدة، بينما فى يمين المشهد بدا جسد آدمى معلقًا من ساقية فى وضع مقلوب على عارضة مربوطة بحبلين، مرتديًا لبنطال مخطط، فى إيحاء بحالة تعذيبية قاسية أكدها درويش بتلك النيران المندلعة من أسفل المشهد نحو الجسد البشرى والحصان معًا فى حضرة تسربلات زرقاء شفافة معادلة لسخونة التكوين اللونى، بينما ظهر فى عمق الصورة مجموعة من الخيول والبشر اختزلها الفنان لونيًا إلى الأبيض والأسود عبر كشف عن مهاراته فى الرسم داخل استعار نيرانى مقابل أعلى المشهد، حيث أظهرهم الفنان فى حالة استجارة وهروب من النار إلى النار، ترميزًا لاشتعال الحريق الاستبدادى حول الإنسان والحيوان معًا، بمايرسّخ للإيماءات البينية التى يرتكن إليها درويش فى مشروعه الإبداعى.

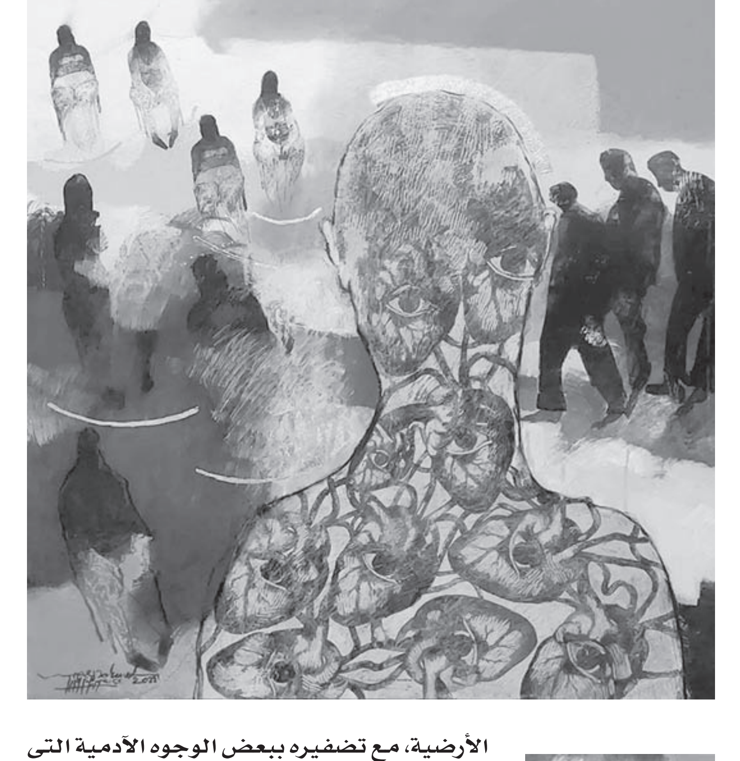
وفى إطار المسرحة التصويرية الممتدة نفسها، نجد وائل درويش يمزج بين الجلجلة الصوتية والحركة البصرية والخصوبة الإنباتية، فى تناغم اعتمد فيه على رشاقة التراسل الحسى مثلما بدا فى عمله «ثمار الدم والنار» الذى افترش من خلاله المسطح التصويرى تمامًا بمساحة حمراء شديدة الوهج أوحى عبرها باختلاط الدم مع النار فيما يشبه ملاءة منبسطة احتوى عليها يسارًا ذلك الحصان الأصفر المهشر بالأسود مختفى الرأس، دافعًا إياه

راوغ المباشرة الإبداعية ببراعة رمزية تعبيرية تأرجح من خلالها بين رغبة البوح وعبء الكتمان

للخروج من المشهد بين تسربل لونى أزرق معادل للاحمرار السائد، فى حين سحب وراءه هذه المرأة العارية الطائرة ذات الشعر الأسود والفخذين والساقين المحرفين تشريحيًا، وقد ألقى فى الركن الأيمن السفلى بجسد بشرى أسود موحيًا باحتراقه فى قلب النيران، بينما فى المقابل وجدناه يدفع بذلك الجسد الآدمى المضىء فوق ظهر الحصان المغادر، ممسكًا بحبل أسود ممتد أعلى المشهد حول بعض الأشجار ذات الجذور المنخلعة السوداء والثمار المستديرة الحمراء وسط النيران المتقدة وكأنها ثمار للدم والنار تحاصر البشر والخيول معًا على مسرح مشتعل بحرائق الطغيان الاستبدادى، وهو ما جعل درويش يصطحب معه عينى الرائى فى كل أركان المشهد التصويرى ليتوحد معها نفسيًا بخبرة بديلة لمعطيات الألم فى هذه الدائرة الجهنمية الحبلى بالنار والدم.

وقد استمر وائل درويش فى السير على هذا الدرب الفكرى والتصويرى من خلال عمله «موسيقى الإنبات» الذى أطاح فيه بالجسد البشرى والحيوانى، مستعيضًا عن حضورهما بعناصر أخرى مثل الكتاب المفتوح وأصابع البيانو والأورج والمكبر الصوتى المتصل بقلب بشرى فى برطمان زجاجى، علاوة على نفس الأشجار ذات الثمار الحمراء المتوهجة والجذور الطائرة، وقد حافظ وائل على نفس الاشتعال النيرانى البرتقالى والأحمر المتداخل مع الأزرق والفيروزى والأخضر، كملاءة ضامة لتلك العناصر السابحة فى مشهد فاقد للجاذبية الأرضية، عبر تآلف يحاول الفنان غزله برمزية تعبيرية اقترب بها من السمت السوريالى، حيث الارتباط بالفضاء الواقعى والعبور إلى ما وراءه فى آن واحد، بتضافر بين السمعى والبصرى، فى جديلة تراسلية استخدمها درويش لتأطير تلك المساحة البينية البرزخية بين المتعينات المرئية التى يومئ من خلالها للعلاقة المتضادة بين نور المعرفة ونار الاستبداد.. بين رنين الأنغام ووجع القلوب، بين ذراعى خصوبة الميلاد وموسيقى الإنبات.

وفى موضع مغاير متصل بمشروعه التصويرى نجد وائل درويش يميل إلى الإيهام الرمزى بلغة واقعية تتأرجح بين محاكاة المرئى وإعادة صياغة المحسوس



مثلما يبدو هذا فى عمله «مقامرة البلياردو» الذى يدفع من خلاله بأحد الرجال المنكفئين على مائدة للعبة البلياردو بكل تركيز تحت عصا اللعبة الشهيرة وأمام كراتها الزرقاء والخضراء والحمراء التى بدت فى حالة حركة على منضدة البلياردو عبر افتراش برتقالى ملتهب وكأن المنضدة تشتعل نارًا، لتترك وراءها أطلالًا حالكة السواد كمخلفات الحريق، بما يشير إلى المهارة الترميزية المزدوجة للفنان صوب المغامرة السياسية من خلال لعبة البليياردو التى تحتمل المكسب والخسارة، علاوة على إشارته الفطنة لاندلاع النيران على منضدة اللعب، وهو ما استطاع استقطاره على وجه اللاعب وجسده الذى بدا مشتعلًا من الوجه والذراعين بمزيج من البرتقالى والبنفسجى المضيئين، فى حين ظهر محترقًا عبر بقية جسده الظاهر الأسود، تجسيدًا لهلاك المتجبر على مائدة الإستبداد، فى طلقة رمزية تعبيرية سياسية لم يفارق فيها درويش فضاءاته الواقعية.

وقد كرر الفنان هذا المنهج التصويرى فى عمليه «بالونات خالية من الهواء»، «الهلال والزمن»، إضافة لعمله «الوردة والحظ» الذى يدفع فيه برجل يرتدى زيًا أصفر اللون فى حالة سقوط سريع من عل، ممسكًا بوردة حمراء فى يده اليسرى، بينما لامست قدمه اليسرى إحدى قطع زهر ألعاب الحظ ذات الستة أوجه، وقد طار الرجل عبر أجواء تداخل فيها البخار اللونى بين البرتقالى والبنفسجى والأصفر والأزرق، محتضنًا إحدى ورقات الكوتشينة، مع تسرب لبضع نبضات من الأسود المعتم ونفحات من الأبيض المنير الذى أدى بعينى المتلقى إلى أعلى التكوين، حيث ذلك الحشد البشرى المغادر لأفق الصورة وكأن كثيرين قرروا الرحيل من المشهد مع سيادة ألعاب الحظ لمقدرات الناس رغم حضور الوردة فى يد الفارس المواصل للسقوط، وهو التضاد الحسى الذى يرتكن إليه وائل درويش فى جل تصاويره، حيث مال هنا للمقابلة بين السقوط والرحيل.. بين الزهر والوردة، بحضور ورقة الكوتشينة الطائرة، فى رغبة واضحة لتأطير المجابهة البينية المستترة بين الكفاح والحظ.

حتى يصل وائل درويش إلى خلاصة استقطاره للموقف الكونى عبر مزاوجته التصويرية بين العضوى والهندسى من خلال عمله «الكوتشينة الزجاجية» الذى يدفع فيه بشبك متسع لخطوط هندسية منيرة كونت فى مجملها بناءً تكعيبيًا بلوريًا ألقى الفنان فى داخله بعدة أوراق للكوتشينة ركّز من خلالها على الأرقام والقلوب الحمراء فقط فى جو شفاف كاشف امتزج فيه الأزرق بالترابى بالأسود، حيث نجح وائل كعادته فى مقابلة الأحمر النارى المشتعل المتمثل فى قلوب الكوتشينة مع الأبيض النورانى البهى الماثل على الخطوط التكعيبية، لخلق المعادلة البصرية والروحية بين النار والنور، من خلال معمار إيحائى بالطيران خارج سيطرة الجاذبية



يميل إلى الإيهام الرمزى بلغة واقعية تتأرجح بين محاكاة المرئى وإعادة صياغة المحسوس

الأرضية، مع تضفيره ببعض الوجوه الآدمية التى أعياها القهر والتنكيل حتى فقدت اتصالها بالأرض وخاصمت المادى المحسوس عبر تكوين ديناميكى دوّار يبتلع الإيهام البينى الذى ألفه درويش، مجسدًا قوة الدفع المحرضة على مغادرة المشهد الدنيوى بعد الخضوع لقانون اللعب بمصير البشر.

وفى ذات السياق الفكرى نرى وائل درويش فى عمله «نيران المكر» وهو يحسم الإفصاح عن مكنون رمزيته التعبيرية عبر تلك المساحة من النيران المستعرة التى امتزج فيها الأحمر بالبرتقالى بالأصفر، قبل أن تمسى حبلى بثعلب رابض بداخلها فى حالة من المكر والتركيز اللئيم وكأنه ينفخ فى النار التى بدا على سطحها مجموعة من المظلات الطائرة، حيث تدلى منها بعض الشخوص المشنوقين قبل سقوطهم فى النار، بينما توجت قمم المظلات بأبخرة بيضاء كالماء المكثف، مقابل اشتعال النار التى تدفق تحتها سيل من الماء الأزرق المضىء حول منضدة بيضاء تتناغم مع بخار المظلات وعليها ورد أحمر يتواءم مع النار، محاطًا بأوراق نباتية خضراء، بما يؤكد التقابل الحسى للموجودات عند وائل مثل المواجهة بين استعار النار وخرير الماء.. بين مكر الثعالب وحرق البشر، لذا فقد ألقى الفنان بكل هذه المجابهات المادية داخل شبكة من التداخلات الهندسية الصفراء المتقدة التى بدت كصلبان معقوفة محلقة فوق المشهد كالسجن الطائر، فى ترميز سياسى كونى للتنكيل والجبروت، بعيدًا عن التردد البينى الذى اعتاده درويش، عبر انجلاء للسواتر عن جوهر تجربته التى أعرب من خلالها عن قدرته الرمزية التعبيرية فى تجسيد نيران المكر الإستبدادى.

وبعد جولتنا فى هذه الرحلة النقدية مع تصاوير الفنان القدير وائل درويش، ربما ندرك مهاراته المتفردة فى السير عبر الأروقة التصويرية البينية البرزخية التى راوغ فيها المباشرة الإبداعية ببراعة رمزية تعبيرية تأرجح من خلالها بين رغبة البوح وعبء الكتمان، معتمدًا على استنفار بداخله لتقمص كيان الآخر، بما ساعده على مواجهة سهام المظالم بدروع إنسانية فى فضاءات واقعية.

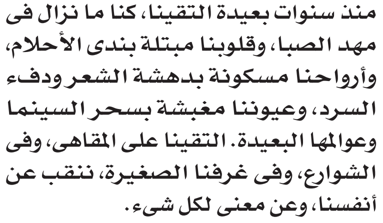


وليد منتصر
ظلال مدينة البحر

أسامة كمال أبوزيد

منذ سنوات بعيدة التقينا، كنا ما نزال فى مهد الصبا، وقلوبنا مبتلة بندى الأحلام، وأرواحنا مسكونة بدهشة الشعر ودفء السرد، وعيوننا مغبشة بسحر السينما وعوالمها البعيدة. التقينا على المقاهى، وفى الشوارع، وفى غرفنا الصغيرة، ننقب عن أنفسنا، وعن معنى لكل شىء.

كان وليد منتصر أصدقنا فى مصادقة أحلامه والإخلاص لها، والتنقيب عنها والاستغراق فيها، خاصة أنه كان يعيش معها وجهًا إلى وجه يأتنس بها، ويفضفض إليها بأسرار ذاته. حاول فى بداياته أن ينير الحروف بعدسة روحه، وكتب القصة مستظلًا بظلال بورفؤاد الحانية والوارفة؛ حيث كان يعيش فى فيلا العائلة فى أجمل بقاع المدينة الصغيرة ومهدها الأول أمام مبنى الترسانة البحرية، نطفة التكوين الأولى لبورفؤاد الذى بناه الفرنسيون على الضفة الأخرى من القناة؛ لتتشكل الحياة من حوله عقب وصول ثمانمائة من مهندسى وموظفى وعمال الهيئة الفرنسيين واليونانيين عام ١٩٢٠ فى تغريبتهم الثانية بعيدًا عن شواطئ مولدهم البعيدة. ومن حول مبنى الترسانة التاريخى بدأت قصة بورفؤاد أول فصولها عام ١٩٢٦، وشيدت شركة القناة ما يزيد على ثلاثمائة من الفيلات الرائعة ذات الطراز الفرنسى، ما زالت تشكل النواة المبهجة والمشعة لمدينة البحر على الضفة الأخرى من الحياة، ووافقت الشركة كذلك على منح موظفيها لأراض مجاورة؛ لتشييد فيلات ومنازل تحمل نفس الروح والملامح؛ لتتحول بورفؤاد إلى محمية إنسانية ذات طراز فريد، حافظ عليه آباء المدينة الأوائل أثناء تشييدهم للبنايات الأولى، سواء فى الأندية أو المدارس أو دور العبادة



أو المقاهى أو مبنى المختلط (المحكمة) أو حتى دار السينما الوحيدة التى ظلت حتى حين. حافظ الآباء على مدينتهم الحلم، وخبئوا مفتاح أسرارها لذلك العاشق الذى سيحمل عدسته متتبعًا ظلال الراحلين فى كل مكان تركوه.

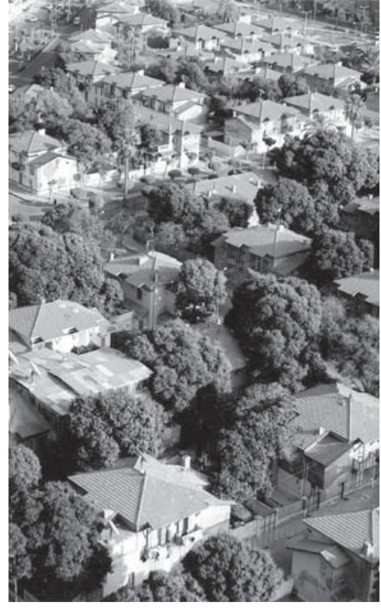
وكما تشبعت روح وليد ببيت عشقه فى بورفؤاد؛ التمعت ذاكرته بحكايات أسلافه وأجداده الذين ركبوا البحر وعملوا (بمبوطية) فى القناة، كانوا أبطالًا على الموج وأبطالًا فى ليالى الضمة والسمسمية، بعد أن تحولت الآلة الذهبية إلى شفرة المدينة السرية وعشقها المتجدد، كانوا يقضون ليلهم مشدوهين بسحر وونس أنغامها التى عبرت إليهم من كل الموانى القريبة والبعيدة بعد أن وتّر الساحر النوبى الأول «محمد عثمان النجى» أوتار الطنبورة (الآلة الأم للسمسمية ذات الثمانية أوتار) مع أولى موجات هجرات الجنوبيين إلى حلم الشمال فى بورسعيد، وتبعه الساحر الأكبر «عبد الله كبربر» الذى حمل الآلة الأصفى والأصغر -السمسمية- وجال بها بين المقاهى والشوارع والبيوت، متدفئًا بأسلاكها المغوية، وصندوقها الصاج الرنان، ومأخوذًا بوشيش البحر، وأسراب الطيور المتدفقة من البحور البعيدة إلى بحيرة المنزلة.

عاش وليد بروحين؛ روح أسلافه وأجداده من مغامرى البحر، وحراس أضواء الميناء، وروح آباء المدينة القديمة من المغامرين الأوروبيين الأوائل الذين بنوا المدينة الأولى على عين أحلامهم، بنوها وكأنهم سيعيشون فيها لآخر المدى والبحر والأبد، شيدوا فيها بنايات مدنهم وعمائرها وشوارعها وأزقتها وحاراتها، وغرسوا أشجارها وورودها، ونشروا روائح شواطئهم على ماء شاطئها؛ فتعبقت أمواجه بكل أسرار الموانئ البعيدة.

لم تر عين الحالم سوى مدينة البحر القديمة التى امتدت بمفتتح العشق فى حى الإفرنج مرورًا بكوكب المعدية -أداة الوصل بين بورسعيد وبورفؤاد- كما أسماه العاشق، وانتهاءً بمنتهى العشق فى بقعة ظله ببورفؤاد. جعل من روحه خريطة لبنايات وحكايات مدينة البحر، ومن عقله فنارًا ينقب عن خباياها وينشر ويشع فيها الضوء، وبدأ بقلب القلب -بورفؤاد- نقّب فى أوراقها وتتبع ومضات وذكريات من حضروا إليها مدفوعين بدفقات الحياة على بقعتها الأولى، لم يترك فيلا من فيلاتها إلا وكانت صديقته ينقب عن سر اكتمالها مع







جعل من روحه خريطة لبناياتها وحكاياتها، ومن عقله فنارًا ينقب عن خباياها

الظل والشمس، يناجى أشجارها أن تنشر أوراقها وثمرها وظلالها وورود ياسمينها على من كانوا فيها ورحلوا إلى الغياب. أتذكر أنه قضى يومين متتاليين من أجل صورة لواجهة فيلا انتظرته سنين طويلة كى يراها العالم بعدسته. التقط صورتها وقت أن كانت الصور الفوتوغرافية خاضعة لمعامل الطبع والتحميض فى منتصف تسعينيات القرن الفائت، التقط ما يزيد على خمسين صورة كى يحظى بحلمه الأخير بواجهة لفيلا لم تتجاوز زمن بنائها، وظلت على نفس محبتها لشمس المدينة وسمائها الأولى. لم يترك العاشق مكانًا فى بورفؤاد إلا واقتنص سر لحظته المثال، وكأنه كان يعيش معه حياة موازية أو كما قال لى ذات مرة: حينما تتشبع روحى بسر الفن أمسك بعدستى، قد أقضى أيامًا طويلة ليس لدىّ أى رغبة فى التصوير، لكن حين تأتى اللحظة الحاسمة أحمل معشوقتى الكاميرا وأتجول معها بحثًا عن مكان ينتظرنا مثلما ننتظره. من يريد أن يرى بورفؤاد بعين من بنوها منذ مئة عام عليه أن يراها بعدسته العاشقة الممزوجة بالضوء والحنين ودفقات حب من غادروا المدينة دون عودة.











من يريد أن يرى بورفؤاد بعين من بنوها منذ مئة عام عليه أن يراها بعدسته العاشقة الممزوجة بالضوء والحنين ودفقات حب من غادروا المدينة دون عودة

شاء حلمى وقدرى أن ألتقى بالفنان العاشق على محبة مدينة البحر، التقينا معًا؛ هو بالضوء، وأنا بالحرف، نسترق ذكريات وحكايات وأحلام من كانوا هنا وذهبوا إلى الغياب، التقينا ننقب عن ما تبقى من -دى لسبس- فى مدن القناة، ذهبنا إليه فى كل الأماكن التى ارتادها وترك فيها خرائطه ومقتنياته وأوراقه وأحلامه. ذهبنا إلى الفنار القديم، وصعدنا منه إلى سماء مدينة البحر الأولى، وشاهدنا من نافذته المغبشة بذكرى أول ضوء سقط من سماء الفنار على قلب الماء والبحر، ومرت على وميضه السفينة الفرنسية Eigle حاملة أول من مروا من القناة إلى التاريخ.. ذهبنا إلى سوق البازار لنتنفس هواءً معبقًا بمئة وخمسين عامًا مروا على المحال والمنازل وذلك البيت المسحور الذى سكنته الإمبراطورة أوجينى حين عبرت البحر إلى آخر عرائسه وجنياته -بورسعيد- لتعلن مع أباطرة الشرق والغرب التقاء البحرين الأحمر والأبيض فى قناة بلون الحياة -قناة السويس- ذهبنا إلى (سيمون أرزت) القابع أمام القناة كجزيرة مهترئة ومنسية تهفو إليها أفئدة البحارة كإعلان وصول السفن العابرة إلى مدينة البحر الأخيرة. ذهبنا إلى سينما الألدرادو بعد أن صارت أطلالًا وتناثر ترابها على المشدوهين بأضواء شاشتها الساحرة، ونقبنا تحت تأثير ظلالها عن ستة عشر دار سينما أخرى أحاطوا بمدينة البحر كعناقيد من الماس المغوية للقلوب والأرواح. ذهبنا إلى كنيسة سانت أوجينى، وسمعنا صوت أول جرس صلاة التف حوله العابرون من البحر البعيد إلى سماء المدينة الوليدة.

ذهبنا إلى المسجد التوفيقى، المسجد العباسى، فندق إنترناسينال، القنصلية الإيطالية، كنيسة الكاتدرال، مسجد فاروق (الرحمة)، مسجد لطفى شبارة، محطة القطار القديمة، مقابر الكاثوليك والكومنولث، ذهبنا إلى ...، ...، ...

لم نكن ندرى حينها أننا كما قرأنا رسائل البحر من الذين مروا من هنا إلى الغياب، سنرى بأعيننا ظلال مدينة البحر وهى تختفى ظلًا وراء ظل، ومنها فيلا أسرة العاشق فى بورفؤاد، التى شيدها الحالم الأول المعمارى اليونانى نيكولاييدس منذ مئة عام، وتركها الحالم الأخير وليد منتصر؛ ليخرج من ظلها الغارب مكانًا آخر فى زمن آخر لم يعرفه الحالم الأول أو العاشق الأخير.

super 30

القفز فوق الجهل

عبد الهادى شعلان

يبدأ الفيلم الهندى Super 30 من نهايته، فأنت قبل أن تشاهد الأحداث تعرف ما ستنتهى إليه الحكاية، فلماذا تشاهده إذن؟ هذا هو التحدى الذى يواجه الفيلم أمام المُشَاهد، فهو يستطيع أن يجذبك على الرغم من إدراكك لمصير الحكاية، يشدك لأن تعرف الطريق الذى سارت فيه أحداث الفيلم، المشاعر التى يقدمها أبطال الفيلم، هذه الطريقة فى تناول العمل الفنى ربما تكون قاصمة؛ لو أن العمل لم يكن جيدًا بما فيه الكفاية لأن يمتعك مع كل دقيقة تخطوها داخل الفيلم، فالمُشَاهد بالفعل قد عرف النهاية، ومن السهل عليه لو شعر بقليل من الملل أن يترك الشاشة ويرحل، لكن الفيلم نجح فى هذا التحدى وجعل المُشَاهد لا يستطيع مغادرة الشاشة ليتتبَّع الحكاية، وليستمتع بزخم مشاعر تصيبه بالفرحة، فجمال ما يتم عرضه هو بالفعل سر الفيلم.

يستند الفيلم لقصة حقيقية لأناند كومار المعروف ببروفيسور الفقراء فى الهند والمولود فى عام١٩٧٣ فى باتنا فى الهند، والذى لم يستطع أن يذهب لجامعة كمبردج؛ لأنه فقير، وهو الذى أنجز برنامج (سوبر ٣٠) لاستقبال الطلاب الفقراء وإعاشتهم وتدريبهم مجانيًا، حتى أصبحت أخبار نجاح مجموعة سوبر ٣٠ تتصدَّر الصحف.

تم إنتاج الفيلم فى الهند، كتبه سانجيف دوتا، أخرجه فيكاس باهل، قام ببطولته هريثيك روشان فى دور أناند كومار، ومورالون ثاكور، فى دور ريتو راشمى ونانديش سينغ بدور براناف كومار

مقدمة الفيلم متماسة تمامًا مع المضمون الكلى للفيلم، فالتترات تظهر وخلفيتها أشكال هندسية ومعادلات رياضية وفزيائية، منذ البدء وقبل أن تلج للفيلم تشعر أنك ستدخل لعالم هندسى ملىء بالمعادلات، يشبه الكون بجميع مجراته وكل عالمه الفسيح، تشعر بأن الكون قائم على هذه الهندسة ومبنى على هذه المعادلات، ستحب مدخل الفيلم حتى لو لم تكن تحب الرياضيات والمعادلات.

لم يكن هناك أى بهرجة أو زيادات فى الفيلم، شاهدنا استخدامات التكنولوجيا الحديثة، فنحن رأينا ما يفكر فيه الطلاب أمام أعيننا، فالطالب الذى يفكر فى طيارة نراها تطير أمامه، كأنها طيارة حقيقية، وشاهدنا القطار المصنوع من خيوط النور ينطلق بمرح، رأينا سحر العقل فى استخدامات بديعة للسينما وتقنياتها المميزة.

أغنية رائعة تتحدَّى اللغة

لغة الفيلم العامة هى اللغة الهندية وليست الانجليزية، وكان هذا متوافقًا تمامًا مع حالة الفيلم الذى يسعى لتكريس أن بالهند عقولًا مميزة، وأن اللغة الانجليزية تمثل صراعًا طبقيًا وعائقًا مجتمعيًا، وأن الانتصار للغة الهندية جاء عبر حوارات الفيلم، كان هذا واضحًا فى الأغنية التى كانت على المسرح المفتوح، وكأنَّ هناك صراعًا بين اللغة الهندية واللغة الانجليزية، وفى النهاية انتصرت اللغة الهندية.

> قبل أن تلج إلى الفيلم تشعر أنك ستدخل لعالم هندسى ملىء بالمعادلات يشبه الكون بجميع مجراته وكل عالمه الفسيح







ظهر ذلك فى مشهد من أروع مشاهد الفيلم حين طلب المعلم أناند كومار من طلابه أن يقوموا بأداء مسرحية باللغة الانجليزية، فى تحدٍ غريب بعدم نطق أى كلمة هندية أثناء العرض، وأثناء العرض والربكة فى نطق الكلمات الإنجليزية رفض الجمهور أن ترقص الطالبة وظلوا يصرخون (Go) يريدون لها أن تذهب بعيدًا عن خشبة المسرح لكن أحد السوبر صرخ (No) لا يريدها أن تذهب، فإذا بالسوبر٣٠ يقولون فى تجمُّع صوتى متصاعد (No، No) وفى الوقت ذاته يدقون بأيدهم على خشبة المسرح الحمراء كالدم، فتخرج أصوات حماسية، وبدأ صراخ فى الساحة الواسعة واختلط (No) ب (Go) وبدأ حرف الO فى الكلمتين نسمعه متحدًا بين (No)و (Go) ثم اختلطت (No) مع (Go) وصارت (No)، وأصبح الكل يقول (No، No)، الجميع يردِّدون فى حماسة واضح والفرحة ظاهرة على وجوههم: No، .No

لقطة تجعلك تلقائيًا تنجذب متفاعلًا مع هؤلاء الطلبة الفقراء، وتظل تردِّد بينك وبين نفسك، وربما تصرخ أمام الشاشة (No) لقد أجبروا كل من حولهم أن يرددوا معهم (No)، لن يرحلوا فقد كان إصرارهم فى غاية القوة، وتحولت (No) لأغنية جميلة والطالبة ترقص أمام الجميع، وغنوا خليطًا بين الانجليزية والهندية ثم باللغة الهندية فقط، لقد انتصرت اللغة الهندية فى النهاية، وصارت هى لغة الأغنية حتى إن المعلم أناند كومار رقص معهم، واختلطت الألوان بالجميع فى الساحة، وتلوَّن جو المكان كله وصارت حالة من الفرح الهندى الخالص، كان كل شىء فى المكان فَرِح يرقص.

لقطة مبهرة دافعة للأدرينالين فى الدم، حتى إن المعلم أناند كومار ظهرت إمكاناته التمثيلية واضحة بشدة فى التعبير عن الفرحة ورفرفة المشاعر، كما ظهرت من قبل عندما عَلِمَ أنه سيسافر إلى كمبردج، وكما سيحدث معه فى لحظة السعادة والانتصار والنجاح فى نهاية الفيلم لقد ظهر الفرح جليًا، حتى إننا لم نكن نشاهد فيلمًا، كنا نشاهد حقيقة على الشاشة، حقيقة الفرح.

وفى النهاية يركعون عند قدم المعلم أناند كومار ونستشعر أن نهاية الفيلم توشك أن تأتى وأن الانتصار الحتمى للعلم قادم الآن.

المشاعر الرقمية

الممثل الشهير هريثيك روشان والذى قام بدور أناند كومار من الممثلين الأعلى أجرًا فى الهند، والمولود لأسرة فنية، فوالده راكيش روشان، والذى يمتلك إحدى الشركات للإنتاج السينمائى بالمشاركة مع والدته، هريثيك روشان والمعروف ببنيانه المتناسق، وتمكنه من الرقص الجميل، وإمكانات استخدامه فى الحركة، هنا لم تظهر عضلاته مرة واحدة، لأن الفيلم بالفعل كان يتحدث عن العقل، لقد حقق هريثيك روشان المعادلة وأثبت ببراعة أنه يمكنه أن يقوم بدور طالب عادى، وعاشق من نوع مغاير، لقد أثبت لنا أنه ممثل حقيقى بعيدًا عن الرقص والقوة العضلية، ولم نشعر أنه قام بدور شاب صغير على الرغم من أنه تخطَّى الأربعين عامًا وقت تصوير الفيلم، فهو من مواليد يناير ١٩٧٤، بالفعل شعرنا أنه طالب فى العشرينات.

منذ البدء تدرك أن تمثيل هريثيك روشان معجون بالعلم والمعادلات الرياضية، حتى إنه كاد يفضل الجائزة الثانية على الأولى فى نظرات عين جانبية معبرة؛ لأن الجائزة الأولى عبارة عن ميدالية، أما الثانية فكانت مجلة أجنبية، لاحظنا أنه يفضِّل العلم فى كل تفاصيل حياته الصغيرة، فحين وصف جَمَال حبيبته وصفها طبقًا لنظريته فى الأرقام، فالجمال من وجهة



نظره معادلة رقمية بحتة.
لقد أعطانا هريثيك روشان الإحساس بأن العلم هو المسيطر على رأسه ولم تفلت منه نظرة عشق كاملة، فدائمًا ما كنا نرى فى رأسه الأرقام والمعادلات حتى إن حبيبته صرخت فيه: «أتمنَّى أن تدفئك الأرقام فى الليل» وفعل ما هو أكثر حين كتب مشاعره فى رسالة، وفوجئنا نحن المشاهدين بأن مشاعره عبارة عن أرقام متراصة بطريقة جميلة.

الماهابهاراتا.. نقطة تحول داخل عربة

لاحظنا أيضا إجادة هريثيك روشان فى تمثيل اللحظات القاسية التى كانت تمنعه عن الاستمرار فى تلقى علمه، لمَّا رفض مدير المكتبة أن يجعله يستمر فى الاطلاع على المجلة وطرده، رأينا حزنًا غريبًا فى عينيه، أخبره الساعى أنه يمكنه مراسلة المجلة، وحين نُشِر اسمه فى المجلة كانت فرحته غامرة وذهب لمدير المكتبة، لم تكن لحظة انتقام بقدر ما هى لحظة استرداد للذات، وفى اللَّحظة نفسها انحنى عند قدم الساعى الذى أرشده لطريق العلم.

حين لا يستطيع السفر لمعوقات مادية ويموت والده كمدًا، تتحوَّل شخصية أناند كومار ويصبح بائع رقائق خبز يبيعها فى أوراق كتبه، حتى إنه رأى الورقة التى كانت تمكنه من السفر لجامعة كمبردج فى لفافة خبز وحنَّ إليها لكن الزبونة أخذتها، وحين نزعت الخبز وألقت الورقة فى النار أعطانا المشهد بأن أحلامه قد احترقت أمام عينيه.

نرى تحولًا ظاهرا فى شخصية أناند كومار حين يحصل على المال من التدريس لمدرسة الأثرياء، هذا التحوُّل يبرره حرمانه الشديد فى بداية الفيلم.

تحدُث فى الفيلم لحظة فارقة تنقله لمُدرِّس أسطورة عبر عربة يقودها رجل فقير، بعد أن شاهد طالبًا فقيرًا لا يستطيع أن يدرس،

يمثل الفيلم دعوة لقهر الهزيمة وأن العلم هو ما سينتشلك من حالة البؤس التى تحياها

مما ذكَّره بحاله قديمًا، كان مشهد سائق العربة لحظة فاصلة فى الفيلم، ويردِّد السائق مؤكدًا على سيطرة الأغنياء: «هذا الوضع سيستمر» ونسمع من السائق حكاية من الماهابهاراتا عن هذا الفتى من قبيلة (أكالافيا) لقد كان أفضل من أرجون فى الرماية، وماذا طلب منه معلمهم درونا شاريا؟ طلب أن يقطع إبهامه؛ حتى لا يفقد الأمير منصبه كأفضل رامى، يقول السائق: «أبناء الملوك سيظلون ملوكًا» وهنا تتداخل ذكريات أناند كومار مع ما حدث معه من قبل، تتداخل الموسيقى فى هذا المشهد بشكل بارع وحماسى مُتْقَن، حتى تشعر أنت كمُشاهِد بالحماسة وتريد إلغاء هذا الوضع من تجهيل أبناء الفقراء وتعليم أبناء

الأثرياء، لأنه ينبغى أن يكون الأفضل هو المستحق، لا الأغنى.

تتداخل الذكريات مع حالة السائق والعربة مع الموسيقى وكأن السائق والعربة يمثلان النقلة الكبرى فى الفيلم، فأناند كومار الآن ينتقل من مكان لمكان، ستنتقل معه أحداث الفيلم لمنطقة أخرى من الصراع، يردد السائق: «من سيغير هذا» وكأنه يسحب أناند كومار والمُشَاهد عبر النفق الأزرق، يريد صُنَّاع الفيلم أن نعلم أن الفيلم الآن سيخرج من هذا النفق لمنطقة أخرى، منطقة المقاومة والصراع من أجل التغير عَبْر سائق بسيط قال كلمته واختفى من الفيلم.

وينجح ٣٠ طالب فى الدخول لمعهد الهند التكنولوجى، ويمنحنا الفيلم الفوز المستحق، دفعة قوية لمقاومة الجهل، ونَخْلُص أن العلم هو أساس الحياة، التعليم هو من يحكم، من سيتعلم سيهزم العالم، التعليم يجلب العدالة، التعليم يجعلك متأكدًا مما أنت عليه، كل السعادة الإنسانية مرتبطة بالتعليم، الفيلم ملىء بالحيوية والدفع القوى ناحية التعليم، والقفز فوق الجهل، والفقر، والمرض بصورة مليئة بالحماس، الفيلم دعوة لقهر الهزيمة وأن العلم هو ما سينتشلك من حالة البؤس التى تحياها.

وتغمرنا النهاية فى أغنية ساحرة وسط العراء والمطر، وكأن السماء تبارك ما حدث، تسقط عليهم قطرات الماء ترطب على قلوبهم، تجعلهم فى طراوة وسعادة، الكون كله الآن مع هؤلاء السوبر ٣٠.

الثقافة الجديدة

أجندة أغسطس

هذه مجموعة متنوعة من الأنشطة الثقافية والفنية التى تشهدها قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» فى مختلف ربوع المحروسة، خلال هذا الشهر







01

- قصر ثقافة البدرشين بالجيزة: محاضرة بعنوان «مسئولية الشباب الاجتماعية» ٦ م
- قصر ثقافة المطرية: معرض كتب بمناسبة ذكرى وفاة يوسف إدريس، ود. أحمد زويل ١١ ص
- قصر ثقافة مصر الجديدة: مناقشة كتاب «الشجرة ثروة»، تأليف: عبد التواب يوسف ٧ م
- قصر ثقافة عين حلوان: حلقة نقاشية عن قناة السويس ١٢ ظهرا

02

- قصر ثقافة الفيوم: ندوة لأعضاء نادى الأدب، تقام فى مكتبة الفيوم العامة ٧ م
- قصر ثقافة روض الفرج: ورشة حكى عن هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم ٧ م
- قصر ثقافة السويس: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٧ م

03

- قصر ثقافة بنها: عرض فيلم تسجيلى «إنجازات سيناء» بنادى السينما بالقصر ٤ م
- قصر ثقافة بنى سويف: عرض عرائس «قفازات للأطفال» ١٠ ص



04

- قصر ثقافة التل الكبير بالإسماعيلية: احتفالية بمناسبة ذكرى افتتاح قناة السويس الجديدة، تتضمن محاضرة بعنوان «أثر توسعات القناة على الاقتصاد» و«أمسية شعرية» و«عرض فنى لفرقة الإنشاد الدينى» ١١ ص
- بيت ثقافة دهب: ورشة فن تشكيلى بمناسبة السنة الهجرية ١٠ ص
- قصر ثقافة أسوان: عرض فنى لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٦ م



05

- قصر ثقافة الفيوم: عرض لفرقة الوتريات بقيادة المايسترو محمد سيد، وذلك فى مكتبة الفيوم العامة ٧ م
- قصر ثقافة الريحانى: عمل ورشة تشكيل باستخدام قطع الزجاج المنكسر أون لاين
- قصر ثقافة بنى سويف: اللقاء الأسبوعى لنادى أدب الطفل ٨ م
- قصر ثقافة طور سيناء: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٨ م

06

- بيت ثقافة دهب: محاضرة بعنوان «ذكرى افتتاح قناة السويس الجديدة» ١٠ ص
- قصر ثقافة أسوان: ورشة حكى من «حكاياتى جدتى» ١٠ ص

07

● قصر ثقافة مصر الجديدة: معرض كتب لمؤلفات أنيس منصور فى ذكرى ميلاده ٧ م

● قصر ثقافة بنها: معرض كتب عن الهجرة النبوية ٩ ص

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٨ م

● قصر ثقافة أسوان: محاضرة بعنوان «كيفية وضع ميزانية مصيف الأسرة» ٦ م

08

● قصر ثقافة الفيوم: عرض فنى لفرقة الفيوم للإنشاد الدينى، بقيادة المايسترو على ذكى، وذلك بنادى محافظة الفيوم ٧ م

● قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة قصر الثقافة للموسيقى النحاسية ٧ م

09

● قصر ثقافة ٦ أكتوبر: ندوة بعنوان «المرأة فى الدراما.. نموذج أريد حلا ومسلسل فاتن حربى»، وذلك بمركز شباب الحى السادس بأكتوبر ٥ م

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الفنون الشعبية ٨ م

10

● قصر ثقافة الضبعة بالإسماعيلية: محاضرة بعنوان «يد تبنى ويد تهدم» ضمن برنامج مواجهة التطرف والاستقطاب الفكرى ١١ ص

11

● قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة بنها للموسيقى العربية ٧ م

● قصر ثقافة طور سيناء: عرض لفرقة كورال الأطفال ٨ م

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٦ م

13

● قصر ثقافة الإسماعيلية: عرض فنى لفرقة الآلات الشعبية ٨ م

14

● قصر ثقافة حلوان: ندوة عن «خطورة الزيادة السكانية» ١٠ ص

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٨ م

15

● قصر ثقافة بنى سويف: عرض سينما «رسم متحركة للأطفال» أون لاين

● قصر ثقافة بورسعيد: قراءة فى أدب أنيس منصور ٨ م

16

● قصر ثقافة البدرشين بالجيزة: مناقشة كتاب «التراث والتاريخ» للكاتب شوقى جلال ١١ ص

● قصر ثقافة الإسماعيلية: محاضرة بعنوان «السينما المصرية.. هوليود الشرق» بمناسبة مرور ١٢٦ عامًا من الإبداع السينمائى المصرى ٨ م





17

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة فنون شعبية «أطفال» ٨ م

● بيت ثقافة دهب: حكى وسرد قصصى للأطفال «ألف حكاية وحكاية» تأليف يعقوب الشارونى ١١ص

18

● قصر ثقافة العياط بالجيزة: مناقشة كتاب «ابن سينا»، تأليف: راجى عنايت، ضمن مبادرة «نقرأ لنرتقى» ١١ ص

● قصر ثقافة العريش: عرض فنى لفرقة العريش للفنون الشعبية ١٠ ص

20

● قصر ثقافة المطرية: أمسية شعرية عن النيل فى عيون الشعراء، ينظمها نادى الأدب بالقصر ٨ م

● قصر ثقافة طور سيناء: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٨ م

21

● قصر ثقافة بنها: أمسية شعرية لأعضاء نادى الأدب، يشارك فيها الشعراء: فؤاد مرسى، يسرى عبد السلام، طارق عبد الوهاب ٧ م



23

● قصر ثقافة ٦ أكتوبر: يقيم ندوة بعنوان «التراث المصرى الشفهى.. قراءة فى كتاب حكايات جنوبية» للكاتب أحمد توفيق ٥ م

● قصر ثقافة بورسعيد: محاضرة عن «التلوث والتغير المناخى» ١١ ص

● قصر ثقافة العريش: لقاء نادى أدب العريش ١٢ ص

● قصر ثقافة السويس: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٧ م

24

● قصر ثقافة القناطر الخيرية: عرض فنى لفرقة الموسيقى العربية ٦ م

25

● قصر ثقافة السويس: محاضرة عن الوحدة الوطنية ١١ ص

● قصر ثقافة العريش: عرض فنى لفرقة العريش الاستعراضية ١٠ ص

26

● قصر ثقافة الفيوم: عرض فنى للفرقة القومية للموسيقى العربية، بقيادة المايسترو حسن شاهين، وذلك بنادى محافظة الفيوم ٧ م

28

● قصر ثقافة بنها: معرض فنون تشكيلية بمناسبة العيد القومى لمحافظة القليوبية ١١ ص

29

● قصر ثقافة الإسماعيلية: محاضرة بعنوان «نجيب محفوظ من الحارة إلى العالمية» بمناسبة ذكرى رحيله ٨ م

● قصر ثقافة طور سيناء: مناقشة كتاب بعنوان «استرتيجيات العقل الباطن» تأليف: إبراهيم الفقى ١١ ص

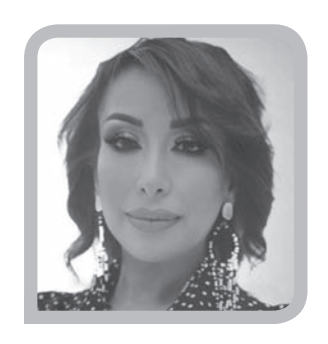
30

● قصر ثقافة السويس: محاضرة بعنوان «شقائق الرجال.. شركاء البناء» ٧ م

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٨ م

31

● قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٨ م



ناهد صلاح

ناقدة سينمائية

الأفوكاتو

يقول حسن عبد الرحيم الشهير بـ «حسن سبانخ» المحامى، بطل (الأفوكاتو) لرأفت الميهى: «إحنا عايشين فى مجتمع غير علمى، وأى محاولة للتعامُل بشكل علمى هى محاولة غير علمية بالمرة»، حكمة مُرة فى فيلم يقف على الخط الفاصل بين الفانتازيا والواقعية، موجعة إلى حد أنها تدفعنا للضحك المُفرط، خصوصًا فى أيامنا الملتبسة هذه الطافحة بوجوه عدة لـ «حسن سبانخ»، محامى يعيش بالحيلة، ويُطوّع القانون لأهدافه فى لعبة المصلحة، بينما المجتمع زائغًا، متخبطًا.

حسن سبانخ يخوض المخاطر بقلب «جوكر»، ماكر، يتحايل على المحكمة كى يبرئ موكله المذنب، ثم يدخل هو السجن، يمارس خداعه حتى فى عربة الترحيلات، ويوزع «كروته» للترويج، هذه المخاتلة أثارت بعض المحامين، فأقاموا دعوى ضد صناع فيلم قائم على بناء متأرجح بين الجد والدعابة الساخرة، إنه أسلوب الميهى الواضح، بداية من بيان التيتر: «السيد وزير الدولة للثقافة.. نحيطكم علمًا بأن هذا الفيلم لا علاقة له بالمجتمع، ولا يمت للواقع بصلة، كما أن الشخصيات التى به لا نقابلها فى الطريق، ولا نقرأ عنها فى الصحف.. وهدفنا من تقديم هذا الفيلم إسعاد الجماهير وإسعاد سيادتكم معها..».

أستعيد الفيلم الذى يتماهى بشكل أو آخر مع الواقع الراهن، وإن كنت أميل أكثر إلى موسيقاه التى وضعها الموسيقار هانى شنودة، لا تعنينى فى هذه اللحظة مراوغات حسن سبانخ ومقولاته الشهيرة، ومنها: «الحياة مقرفة جدًا يا عبد الجبار والحقيقة إنك لو رفضتها علشان مقرفة. هتبقى مقرفة أكتر، الحل إنك تعامل الحياة بقوانينها عشان تتمتع بجمالها يا عبد الجبار».

أجدنى من بداية التيتر، منجذبة إلى موسيقى شنودة، تلتحم بشريط الصوت، يسترسل صوتٌ داخلى فى الخلفية لبرنامج رياضى صباحى، متسللًا من العمارات الشعبية الرثة، المتسقة فى فوضاها، المتنافرة مع الجمال، حتى تستقر الصورة على شرفة يطل منها حسن سبانخ (عادل إمام)، مرتديًا فانلة قطنية وبنطلون بيجامة، يرتشف كوب الشاى، ويتحدث مع عصمت (إسعاد يونس) شقيقة زوجته عطية (يسرا)، شاكيًا بسخرية الزوجة التى تعانى من الشخير، ثم نراه يعبر مع عائلته الشارع القذر، كمن يمشون على الحبل، بينما يتسلل صوت موسيقى فريد الأطرش فى الخلفية: «خليها على الله».. شريط الصوت يحتشد بأصوات الشارع المتناثرة، هناك ثمة اهتمام بالصوت لا يقل عن الاهتمام الأساسى بالموسيقى، لإضافة مساحة من الواقعية بما تتضمنه من خشونة وليونة، معبرة عن لغط مجتمع مختل.

بجملة موسيقية شجية، بدأت موسيقى هانى شنودة مع استهلال التيتر، تمتد على طول المعزوفة، كأنها تعتصر الحزن حتى آخر قطرة بتمهل، ثم تتصاعد كما لو كانت تدرب نفسها على البوح بدقات البيانو الإليكترونى، إلى أن يدخل صوت الـ «ترومبيت»، موحيًا بصوت البروجى، آلة إنذار ويقظة تنفخ فى كل الأرجاء، ثم تعود الموسيقى بين ثنيات البيانو والترومبيت إلى سابق فعلها، حزينة، وجدانية؛ لكنها تهكمية قليلًا فى الوقت نفسه، لتؤكد أنه لم يبق إلا التأمل فى الواقع المكسور على المرارة والسخرية.

حضور الموسيقى هنا يعمق الوعى والمعرفة إلى جانب الاستمتاع، كما أنها تنطلق من روح الفيلم، تستقى من بعده الدرامى والفكرى، فتتغلغل فى الكوميديا السوداء، تعبر عن حزن خفى يندس فى الأحداث، جامح لكنه ساكن، أخمدته ضغوط الحياة، بينما يدركه هانى شنودة جيدًا، فتساير موسيقاه الفكرة، وتسبق المشهد المشحون بكل التناقضات، متحررة من التقليدية إلى إيقاع يرفرف بالتفاصيل التى يتدبرها الفيلم.

يحرر هانى شنودة ببصيرة نافذة، عمق الحكاية الخارجة عن النمط السائد، يمتزج هذا مع شغفه بالتجديد، فيضع قطعته الموسيقية بما تضمنته من أحاسيس مفعمة بالألفة، وفى الوقت نفسه تخلق حِسَّ الاغتراب الذى يعترى بشكل ما الشخصيات، تلك التى تعيش حالة من حالات عدم اليقين العام، الارتباك والهزل، العبث مقابل العبث، أسلوب حسن سبانخ: «الحياة دى يبقى شكلها إيه من غير هزار؟» (من عباراته الشهيرة فى الفيلم)، لم يقدم شنودة لحنًا سعيدًا؛ بل متدرجًا فى الأسى، حتى يصل إلى نقطة الإيقاظ والصحو. لحن شديد التعقيد، يلائم فيلم اختار الهزل والسخرية أسلوبًا للتعبير عن حياة صعبة، فيبق فى الذاكرة مشهد حسن سبانخ، مسترخيًا فى حوض استحمام داخل زنزانة انفرادية فى السجن، وموسيقى احتضنت المعنى وفسرته.

إنها طريقة مخرج يعمل بحِرفية متينة الصُنعة، وعلى هذا أتت الموسيقى آسرة، بأسلوب يكشف شيئًا كبيرًا من الحساسية الإنسانية، فى تقديرى أن الموسيقى هنا نبعت من ميلٍ واضحٍ إلى تغليب الموضوع، وهو حسّاس ومهم، وإن لم يتخل عن الشكل السينمائى، خصوصًا أن حالة الفيلم تتمتع بمضمون حيوى وبصرى وجمالى كامن فى البوح والمواجهة والتحدى.



للفنان الألماني: Carl Wuttke